

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku – Katedra za francuski jezik i književnost

Odsjek za turkologiju, hungarologiju i judaistiku – Katedra za turkologiju

Interdisciplinarni diplomski rad

**Analiza književnog prijevoda s turskog jezika na hrvatski i francuski  
na primjeru romana *Zovem se Crvena* Orhana Pamuka**

Studentica: Maja Tutavac

Mentorica: prof. mr. sc. Evaine Le Calvé-Ivičević

Komentor: prof. dr. sc. Ekrem Čaušević

Zagreb, 2015.

## **Sažetak**

U ovom ćemo diplomskom radu ponuditi analizu prijevoda romana Orhana Pamuka *Zovem se Crvena* s turskog na hrvatski i francuski jezik.

Rad će biti podijeljen na tri cjeline. U prvoj ćemo se ukratko osvrnuti na književno stvaralaštvo Orhana Pamuka i njegov utjecaj na književno prevođenje s turskog jezika u Hrvatskoj i u Francuskoj, a potom na sadržaj te tematska i narativna obilježja romana.

U drugoj ćemo cjelini iznijeti temeljne postavke teorija književnog prevođenja i definirati prevođenje orijentirano na ciljni i prevođenje orijentirano na izvorni jezik. Zatim ćemo pristupiti traduktološkoj analizi prijevoda koristeći se podjelom na prevoditeljske postupke koju su definirali Vinay i Darbelnet. Osvrnut ćemo se na prijevode kulturnih naziva i pojmova specifičnih za roman kroz prizmu prevoditeljskih orijentacija definiranih na početku cjeline.

U trećoj ćemo cjelini ponuditi vlastite prijevode kritika romana s francuskog na hrvatski jezik.

## Sadržaj

1. Uvod.....	3
2. Orhan Pamuk – svjetski i turski pisac.....	5
3. <i>Zovem se Crvena</i> .....	8
4. Uvod u traduktološki dio rada.....	11
5. Teorije književnog prevođenja.....	13
5.1. Neprevodivost i vjernost.....	14
5.2. <i>Sourciers</i> i <i>ciblistes</i> .....	15
5.3. Teorija ususret praksi.....	18
6. Traduktološka analiza.....	20
6.1. Prevoditeljski postupci.....	20
6.1.1. Posuđivanje.....	21
6.1.2. Kalk.....	22
6.1.3. Doslovni prijevod.....	23
6.1.4. Transpozicija.....	23
6.1.5. Modulacija.....	24
6.1.6. Istovrijednost.....	25
6.1.7. Prilagodba.....	26
6.2. Rod: 54. Poglavlje: <i>Ja, žena</i> .....	28
6.3. Perspektiva pristupa tipa <i>sourcier</i> i <i>cibliste</i> .....	30
6.4. Toponimi.....	32
6.5. Termini koji se odnose na osmanski dvor i društvo.....	34
6.6. Imena, titule, zanimanja.....	35
6.6.1. Vlastita imena.....	35
6.6.2. Titule.....	36
6.6.3. Sultan.....	37
6.6.4. <i>Bostancıbaşı</i> .....	38
6.6.5. Ester.....	39
6.6.6. Pripovijedač.....	40
6.6.7. Smrt, Šejtan.....	41
7. Zaključak traduktološke analize.....	42
8. Prijevod kritika romana s francuskog na hrvatski jezik.....	43
8.1. <i>Insaisissable Istanbul</i> .....	44
8.2. <i>Neuhvatljivi Istanbul</i> .....	46
8.3. <i>Une voix qui résiste à la joliesse</i> .....	48
8.4. Glas koji se odupire ljupkosti.....	50
8.5. <i>L'obsession de l'image chez Orhan Pamuk</i> .....	52
8.6. Opsjednutost slikom kod Orhana Pamuka.....	64
9. Zaključak.....	75
10. Literatura.....	77

## 1. Uvod

Orhan Pamuk nesumnjivo je jedan od najznačajnijih pisaca današnjice. Ne samo da je umjetničkim djelovanjem stvorio mjesto za sebe i svoj opus na svjetskoj književnoj sceni, nego je postao iznenađujući i posve netipični predstavnik dotad uglavnom marginalizirane nacionalne književnosti, utirući put i drugim turskim književnicima i utičući na kulturne i književne trendove u zapadnom svijetu. Njegovi su romani prevedeni na mnoge svjetske jezike, nagrađeni brojnim književnim nagradama, a pomogli su u oblikovanju svjetske zajednice prevoditelja koji se danas bave jezikom suvremene turske književnosti.

Pamukov je utjecaj u Hrvatskoj bio mnogostruk. Kod čitateljske je publike probudio interes za njegove romane, ali i za djela drugih turskih autora, što je koincidiralo i s valom mode prikazivanja i gledanja turskih sapunica. Hrvatski su se izdavači počeli okretati turskom književnom tržištu i istraživati naslove i autore koje im ono nudi. Istovremeno se pokazala i potreba za kvalitetnim, obrazovanim prevoditeljima koji bi te autore uveli u hrvatski jezični prostor. Tako su se Hrvati s Pamukovim romanima upoznali upravo putem prijevoda profesora, a zatim i studenata Katedre za turkologiju zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Osim književnog fenomena, Pamukovi romani postali su i svojevrsni priručnici i vježbenice na kojim su studenti „ispekli“ svoj prevoditeljski zanat i pobliže se upoznali sa stvarnim izazovima vrhunca turskog književnog izričaja, u što svakako spada Pamukova rečenica, „odskočna daska“ novom naraštaju prevoditelja s turskog jezika koji se trenutno etablira na hrvatskoj prevoditeljskoj sceni, a usto su hrvatskim izdavačima omogućili da se posredno upoznaju s turskim književnim izričajem i procijene što Hrvati vole čitati kad su u pitanju Turci.

Formalno prevoditeljsko obrazovanje u teoriji i praksi prijevoda s francuskog na hrvatski jezik i obrnuto, činjenica da se u hrvatskoj akademskoj zajednici pojavljuju poneki radovi koji se bave prevođenjem s turskoga jezika te neposredno sudjelovanje u predstavljanju turske književnosti hrvatskoj čitateljskoj publici omogućilo nam je uvid u kompleksan proces u kojem priča ukorijenjena u tursku ili osmansku stvarnost biva prenesena na suvremenu hrvatsku književnu scenu te smatramo da bi analiza hrvatskog i francuskog prijevoda romana *Zovem se Crvena* mogla pokazati kako pojedini prevoditelji pristupaju književnom tekstu na turskom jeziku, koje im izazove on postavlja i na koji način on biva prenesen u dvije zapadnjačke, ali različite kulturne i jezične sfere, te nam omogućiti da na taj način smjestimo hrvatsku prevoditeljsku djelatnost među one svjetske.

Nakon što Pamukov književni opus smjestimo na ono mjesto u svjetskoj književnosti koje mu prema umjetničkoj i filozofskoj orijentaciji pripada te ukratko izložimo glavne točke i pitanja kojima se bave njegovi romani, ponudit ćemo pregled teme, narativne tehnike i jezika kojima se pisac okoristio kako bi oživio junake sadržajno i žanrovski složenog romana *Zovem se Crvena*. Slijedit će pregled prevoditeljske djelatnosti s turskog jezika u Hrvatskoj i u Francuskoj za koji smo veoma vrijedne podatke pronašli u člancima objavljenima u časopisu *Traduire en Méditerranée*. Zatim ćemo se osvrnuti na neke od teorija književnog prevođenja koje su osmislili i o kojima i danas raspravljaju vodeći francuski teoretičari i prevoditelji, a koje će nam dati okvir za traduktološku analizu elemenata francuskog i hrvatskog prijevoda ovog romana. Pri kraju rada ponudit ćemo vlastite prijevode francuskih kritika romana, među čijim se autorima nalaze i francuski prevoditelji koji se osvrću i na Pamukov stil i jezik.

## 2. Orhan Pamuk – svjetski i turski pisac

Orhan Pamuk je svjetskoj publici najpoznatiji suvremeni turski pisac čija se djela nalaze u vrhu najprevođenijih i najprodavanijih u svijetu kao i u Turskoj. Kao što je to primijetila Azra Abadžić Navaey, riječ je i o piscu koji je svjetskoj publici na dosad najbolji način približio kulturu i osobitosti društva iz kojih potječe, oslobodivši modernu nacionalnu književnost njenog dotadašnjeg mjesta na margini svjetske književnosti, postavši tako njezinim tumačitem, ali i jednim od najutjecajnijih glasova na svjetskoj sceni.<sup>1</sup>

Prema Abadžić, taj njegov položaj pisca na margini zapadnog književnog kruga dijelom je i uzrok neočekivanog zanimanja svjetskih čitatelja za njegove romane. Pamuk je veoma svjestan svoje pripadnosti određenoj kulturi i društvu koji su ga na privatnom i profesionalnom planu oblikovali u autora koji se možda najbolje poistovjećuje sa zapadnim piscima, to jest europskim i američkim klasicima modernizma i postmodernizma kao što su Proust, Joyce, Borges, Nabokov, Eco, Calvino i Auster s kojima ga kritičari i čitatelji najčešće i uspoređuju.<sup>2</sup>

Premda se primarno obraća zapadnjačkom čitatelju, on se referira i na osmansku kulturu, te, kako to naznačuje Nilüfer Kuyaş, oblikuje svoju osobnu estetiku na sukobu između ta dva svijeta kao i njihovoj međusobnoj povezanosti, gradeći romane na moderan i eksperimentalan način.<sup>3</sup> Kao što to Sefik Hüseyin primjećuje, Pamuk opisuje i utjelovljuje posebnu, istanbulsku svijest o životu „između“, o mješavini Istoka i Zapada kao sastavnom dijelu njegovog identiteta, što ga čini važnim i prikladnim kritičarom turskog društva, posebnog njegovog srednjeg sloja kojega prikazuje kao pretjerano imitativnog i zaludenog inovacijama sa Zapada, i sudionikom rasprava o naslijeđu i ispreplitanju kultura.<sup>4</sup> No Pamuk sam ističe kako mu nije važno moralizirati o fenomenu imitacije Zapada koju vidi kao neizbježnu sudbinu svih nezapadnih zemalja u kojima vladajuća klasa preuzima zapadnjačke vrijednosti kako bi valorizirala svoju nadmoć. Mnogo mu je važnije razumijeti sustav, a umjetnost romana doživljava svoj vrhunac upravo kad nastoji shvatiti, a ne osuđivati ljude.<sup>5</sup> On nikada

---

<sup>1</sup> Azra Abadžić Navaey, *Osmanski intertekst u romanima Orhana Pamuka: doktorski rad*, mentorica Mirjana Teodosijević (Zagreb: A. Abadžić Navaey, 2013), 1-2.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Nilüfer Kuyaş, „Seks, Yalanlar ve Minyatür“, u: *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Engin Kılıç (Istanbul: İletişim Yayınları, 2000), 355.

<sup>4</sup> Sefik Hüseyin, „Orhan Pamuk's “Turkish Modern”: Intertextuality as Resistance to the East-West Dichotomy“, *International Journal of Radical Critique*, 2/1 (2012),

<http://www.radicalcritique.org/2012/12/Vol01No2Huseyin.html> (25. ožujka 2015.)

<sup>5</sup> Orhan Pamuk, *Saf ve düşünceli Romancı* (Istanbul: İletişim Yayınları, 2011), 23.

nije u pravom smislu riječi angažiran, već samo prikazuje djelujuće kulturne dinamike. Kao što to kaže Feride Çiçekoğlu, on istodobno prihvaća i Istok i Zapad i okreće im leđa.<sup>6</sup>

Prema Abadžić, identitet je glavna tema kojom se Pamuk bavi u svom književnom stvaralaštvu, a njega ponajviše voli promatrati kroz odnos Istoka i Zapada, pogotovo na području kulture, iskušavajući istodobno njegove granice<sup>7</sup>, koje, kako ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju, ne smatra nepromjenjivima. Autorica primjećuje i da se, generalno gledajući, svi njegovi romani bave podvojenošću i složenošću identitetâ i načinom na koji oni popuštaju pod povijesnim i ideološkim promjenama svoga društva.<sup>8</sup> Kao što to tvrdi i Leonard Stone, vidljivo je nadalje da Pamuk odbacuje pojmove kao što su stabilna stvarnost i apsolutna istina, naglašavajući promjenjivost ideja, normi i kulture i njihove interpretacije.<sup>9</sup> Pisanje, pripovijedanje i aspekti iznošenja priče središnje su Pamukove teme. Sva njegova djela sadrže rasprave o umjetnosti i „odišu“ fascinacijom prema književnosti i slikarstvu pa su tako, kako to i Abadžić zamjećuje, svi njegovi junaci zaokupljeni nekom vrstom umjetničkog stvaralaštva.<sup>10</sup>

Autorica nadalje ističe da je načelo inovativnosti jedino koje dosljedno provodi, nastojeći svakim novim djelom nadmašiti vlastite i kolektivne standarde, ostajući pritom autentičan i dosljedan sebi, usprkos eksponencijalnom širenju njegove publike. Eksperimente s narativnim tehnikama, stilom, poetikom i raznim žanrovima, provodi u službi pripovijedanja.<sup>11</sup>

Intertekstualnost, koju Abadžić navodi kao jednu od temeljnih odrednica Pamukove poetike, u njegovom se, svakako najpoznatijem, romanu *Zovem se Crvena* manifestira kroz reference na kanonska djela orijentalno-islamske književne tradicije kao što su Firdusijeva *Šahnama*, Rumijeva *Mesnevi* i Nizamijeva *Hamsa*. Većina se ovih pripovijetki prikazuje kroz rasprave o umjetnosti minijature koje zauzimaju središnje mjesto u romanu.<sup>12</sup> Iako se izričito ne spominju, moguće je primijetiti, kao što to čini Abadžić, fragmentarnost romana koja podsjeća na pripovijetke iz zbirke *Tisuću i jedna noć*.<sup>13</sup> Osim klasičnih djela osmansko-

---

<sup>6</sup>Feride Çiçekoğlu, „Yeni Zamanlar Nakkaşı“, u: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, Nüket Esen i Engin Kılıç (Istanbul: İletişim Yayınları, 2008), 228.

<sup>7</sup> Abadžić Navaey, op. cit., 3.

<sup>8</sup> Ibid., 4.

<sup>9</sup> Leonard Stone, „Minarets and Plastic Bags: The Social and Global Relations of Orhan Pamuk“, u: *Turkish Studies*, br. 2, lipanj 2006., str. 199.

<sup>10</sup> Abadžić Navaey, op. cit., 102.

<sup>11</sup> Ibid., 80.

<sup>12</sup> Ibid., 159.

<sup>13</sup> Ibid., 165.

islamske književnosti, Pamuk preuzima elemente i turskog tradicionalnog kazališta, posebno u poglavljima u kojima njegov *meddah* svoj glas posuđuje raznim likovima.

Njegov se opus trenutno sastoji od devet romana, dvije zbirke eseja, jednog scenarija, jednog djela književne kritike i jednog memoarskog teksta (*Istanbul: grad, sjećanja*). Njegovi romani pokazuju evoluciju stila koji elemente realizma zamjenjuje modernizmom, a zatim i postmodernizmom, kako to primjećuje Abadžić.<sup>14</sup> U Francuskoj je 1988. prvi objavljen roman *Sessiz Ev (La Maison du Silence)* u prijevodu Münevver Andaç<sup>15</sup>, dok je u Hrvatskoj 2001. to bio *Beyaz kale (Bijeli zamak)*, u prijevodu Marinka Raosa (doduše s engleskog jezika), kako je to vidljivo iz podataka Kataloga Knjižnice grada Zagreba<sup>16</sup>. Ti su prijevodi otvorili put i drugim njegovim romanima, kao i djelima drugih turskih pisaca te pokrenuli modu interesa za tursku književnost i kulturu. Online časopis *Traduire en Méditerranée* objavio je 2010. godine studije Nevena Ušumovića i Ekrema Čauševića te Nil Deniz o književnom prevođenju s turskoga jezika u Hrvatskoj te u Francuskoj. Obje studije daju pregled prilično sličnih prevoditeljskih i izdavačkih tendencija u Hrvatskoj i u Francuskoj, navodeći spisateljstvo Orhana Pamuka kao jedan od važnih čimbenika u razvitku interesa za tursku književnost.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid., 79.

<sup>15</sup> Nil Deniz, „Traduction du turc vers le français“, *Traduire en Méditerranée* 82/2011 (2010).

<sup>16</sup> <http://katalog.kgz.hr/pagesResults/rezultati.aspx?action=search&searchById=1&sort=0&spid0=1&spv0=Pamuk%2c+Orhan>

<sup>17</sup> Usp. Deniz, *Traduction du turc vers le français*; Ušumović, Čaušević, *Translating from Turkish in Croatia, 1990-2010*. Obje su studije objavljene u online časopisu *Traduire en Méditerranée*, 82/2011 (2010).



### 3. Zovem se Crvena

*Zovem se Crvena*, u žanrovskom je pogledu prema Abadžić predominantno novopovijesni roman s elementima historiografske metafikcije te alegorijskog, detektivskog, ljubavnog i filozofskog romana<sup>18</sup>. Teško mu je odrediti jednu određenu temu ili čak pripovjedačku os, kao što ni u tradicionalnom smislu riječi nema glavnog lika. Roman prvenstveno propituje fenomene stila, perspektive i odnosa priče i slike, kao što to navodi Çiçekoğlu<sup>19</sup> te se bavi umjetnošću i, prema Brendemoenu, propitivanjem razlika između istočnjačkog i zapadnjačkog shvaćanja umjetnosti i umjetnika.<sup>20</sup> Riječ je o borbi ustaljenog poretka protiv izvanjskih utjecaja, o psihološki kompleksnoj slici društva u kulturnoj i ideološkoj tranziciji te, na mikro razini, o umjetniku kojega razdiru želja da slijedi svoj umjetnički instinkt i potreba da bude dijelom tog društva. Propitivanje umjetnosti okreće se po mišljenju autorica Parpalā i Afana ponajviše oko pitanja identiteta, ali i političke ideologizacije kulture i umjetnosti. Sukob Istoka i Zapada na polju slikarskih kanona otvara raspravu o stilu i „potpisu“, a usvajanje zapadnjačkih tehnika narušava sam koncept osmanskog identiteta<sup>21</sup>. Na njihovo se razmišljanje nastavlja Sibel Irzik kada ukazuje na to da raskid veze između slike i priče kakva je ona u tradicionalnoj islamskoj umjetnosti tjera umjetnike da preispituju svoje stavove, prizivajući i viziju smrti, kao najjačeg simbola promjene i raskida s prošlosti.<sup>22</sup>

Pitanje stila i prikazivanja nije samo osobno i psihološko već i političko, ali i filozofsko te je povezano s problemom kolektivnog sjećanja i izgradnje kolektivnih istina. Na to ukazuju Murthy i Shastri kada iznose kako se u naoko jednostavnoj kriminalističkoj priči različite grupe ljudi trude nositi s ideološkim promjenama koje dolaze u obliku drukčije filozofije u umjetnosti<sup>23</sup>. Priča započinje monologom Tankoćutog Efendije, pozlatara iz sultanove radionice koji je prvi izrekao svoje dvojbe oko izrade knjige ilustrirane u franačkom stilu, koju je sultan potajno naručio kao poklon za mletačkog dužda. Zbog toga biva ubijen, a kad nakon njegovog ubojstva uslijedi drugo, sultan naređuje Kari da u roku od tri dana nađe ubojicu. Kara sumnja da on je on jedan od minijaturista iz sultanove radionice i da mu u trag može ući preko njegovih djela.

---

<sup>18</sup>Abadžić, Navaey, op. cit., 155.

<sup>19</sup>Çiçekoğlu, op. cit., 232.

<sup>20</sup>Bernt Brendemoen, „Orhan Pamuk'un Hümanizmi“, u: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, ur. Esen, Kılıç (Istanbul: İletişim Yayınları, 2008), 79.

<sup>21</sup>Emilia Parpalā, Rimona Afana, „Orhan Pamuk and the East-West Dichotomy“, *Interlitteraria*, 18 (2013): 51.

<sup>22</sup>Sibel Irzik, „Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset“, u: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, ur. Esen, Kılıç (Istanbul: İletişim Yayınları, 2008), 43.

<sup>23</sup>Nishevita Murthy, Sudha Shastri, „Miniatures and the Ottoman Empire in Orhan Pamuk's *My Name is Red*“, u: *Journal of Turkish Literature*, 7, (2010): 77.

Općenito govoreći, možemo reći da je roman „alegorija osmansko-turske modernizacije“<sup>24</sup> i parabola o modernoj Turskoj koja mora odabrati između toga hoće li ostati izolirana sila na zalasku moći na Bliskom istoku ili se prikloniti europskim tokovima, kako to tvrde Parpalā i Afana<sup>25</sup>. Prema njima su odabir i njegove posljedice u romanu očiti: realizam pobjeđuje san, prevladava pragmatični Zapad, a Istok neminovno gubi svoj identitet. Smrt minijature metafora je za brzopleto pozapadnjačenje.<sup>26</sup> S druge strane, Ali i Hagood ukazuju na to i da se revolucija u ovom romanu ne odnosi samo na prijelaz s perzijske minijature na zapadnjački realizam u slikarstvu, već i na prijelaz s realizma tradicionalnog romana na tekst s više naratora.<sup>27</sup> Roman se odmiče od jednog jedinstvenog pripovjedača dajući glas različitim „ja“. Abadžić ukazuje na to da ta karakteristika strukture roman čini „primjerom modernog polifonijskog romana“.<sup>28</sup> Ali i Hagood pak tu karakteristiku tumače kao sredstvo kojim se Pamuk koristi kako bi u romanu dekonstruirao ideološke probleme i pokazua kako mnoge perspektive (perzijska, turska, venecijanska, književna, psihološka, estetska) djeluju jedna na drugu u okviru istog romana, sačinjavajući mnogobrojne slojeve priče i polifoniju koje narušavaju sigurnost u autorsku originalnost i nepromjenjivost umjetničkog žanra<sup>29</sup>, što prema Parapli i Afani ima za cilj „naglasiti sveprisutnost značenja“.<sup>30</sup> Brendemoen uspoređuje jezik romana s minijaturom, ukazujući na to kako je on na neki način prilagođen principima te umjestnosti budući da sadrži česta ponavljanja, pa čak i ponavljanja čitavih slika, te nerealistične, pa čak i nadrealistične prikaze koji su sasvim u skladu s tradicijom minijature, ali koji prema njemu odgovaraju i principima postmodernizma.<sup>31</sup> Kritika mu doduše, kako to primjećuju Ali i Hagood, zamjera što ponekad zapne u dugim naracijama koje prijete ravnoteži romana.<sup>32</sup>

Kao najveće strahove njegovih junaka isti autori iščitavaju monologizam i zatvorenost prema raznim glasovima i perspektivama. Ovaj roman prema njima stoga i govori o posljedicama

---

<sup>24</sup>Zeynep Uysal, „Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı'da Resim Algılanışı“, u: *Orhan Pamuk'u Anlamak*, ur. Engin Kılıç (Istanbul: İletişim Yayınları, 200), 379.

<sup>25</sup>Parpalā, Afana, op. cit., 44.

<sup>26</sup>Ibid., 52.

<sup>27</sup>Barish Ali, Caroline Hagood, „Heteroglossic Sprees and Murderous Viewpoints in Orhan Pamuk's *My Name is Red*“, *Texas Studies in Literature and Language*, 54/4 (2012): 524.

<sup>28</sup>Abadžić Navaey, op. cit., 154.

<sup>29</sup>Ali, Hagood, op. cit., 507.

<sup>30</sup>Parpalā, Afana, op. cit., 52.

<sup>31</sup>Brendemoen, op. cit., 85..

<sup>32</sup>Kuyaş, op. cit., 358.

nastojanja da se svijet promatra kroz krute, nepromjenjive perspektive i predstavlja odgovor turskog intelektualca na globalne izazove transkulturalnosti.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Ali, Hagood, op. cit., 524.

#### 4. Uvod u traduktološki dio rada

Sljedeći dio ovog diplomskog rada bit će posvećen komparativnoj analizi hrvatskog i francuskog prijevoda romana *Zovem se Crvena* Orhana Pamuka. Analiza će imati traduktološki pristup. Budući da je riječ o prilično kompleksnom romanu pisca koji inspiraciju i uzore pronalazi u velikim piscima romana 19. i 20.st., čini se logičnim da su mu djela „korpulentna“ u sadržaju kao i formi (vrlo je često riječ o veoma dugačkim pričama). Potpuna analiza stoga zahtijeva mnogo više prostora i zato nam se učinilo prikladnim da svoju ograničimo na samo jedno gledište, to jest na pokušaj da u općenitom smislu odredimo orijentaciju prema izvornom ili pak ciljnom jeziku<sup>34</sup> prevoditelja, koja je vidljive u njihovim prijevodima. To ćemo postići pregledom postupaka kojima su se prevoditelji koristili kako bi u hrvatski i u francuski jezik prenijeli književni sadržaj oblikovan i uvjetovan zahtjevima turskog jezika i kulture i kako bi ga prilagodili okolnostima ciljnih jezika i kultura. Usto, analiza prijevoda termina podrijetlom iz turske kulture pokazat će jesu li ih, i ako jesu kako i do koje mjere prevoditelji prenijeli u ciljne jezike.

Ovoj će analizi prethoditi sažeti pregled teorija književnog prevođenja razvijenih u Francuskoj, koji će nam pomoći da ustanovimo teorijsku podlogu konkretnim primjerima koje će uslijediti, a kraj ovog rada bit će posvećen našim prijevodima nekoliko književnih kritika romana objavljenih u Francuskoj.

Za početak ćemo u kratkim crtama predstaviti glavne posebnosti triju jezika, koji su ovdje posredstvom prijevoda došli u međusobni kontakt, kako bismo bolje shvatili značajke, mogućnosti i ograničenja jezika u kojemu je književni tekst nastao i jezika na koji je preveden.

Moderni turski jezik pripada porodici turkijskih jezika koje odlikuju vokalna harmonija, aglutinativan tip morfologije, izostanak gramatičkog roda, „ljevostrano“ nizanje zavisnih elemenata u odnosu na upravni član sintagme te red riječi u rečenici po modelu SOV (subjekt-objekt-glagol), kojeg grade posebne skupine infinitivnih formi, semantički ekvivalentnih zavisnim rečenicama, što znači da se u njemu javlja veliki broj asindetskih struktura, ali slabo razvijena subordinaciju po modelu kakvog poznaju indoeuropski jezici.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Prijevod francuskih termina *langue source* (hrv. izvorni jezik) i *langue cible* (hrv. ciljni jezik) preuzet iz pojmovnika Hrvatskog društva konferencijskih prevoditelja, <http://www.simultano-prevodjenje.hr/?qs=prevodjenje&ss=pojmovnik>

<sup>35</sup> Ekrem Čaušević, *Gramatika suvremenoga turskog jezika*, (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1996), IX.

Turski jezik svu gramatičku informaciju, dakle subjekt te glagolsko vrijeme i način, donosi na kraju rečenice.

Francuski je indoeuropski jezik koji pripada porodici romanskih jezika. Odlikuju ga obilje glagolskih vremena i načina, dominacija gramatičkog roda, morfološki slabo razvijena deklinacija (u odnosu na hrvatsku), što zahtijeva čestu uporabu prijedloga. Francusku rečenicu na sintaktičkoj razini obilježava snažna povezanost sastavnih elemenata i naročita struktura koja čitatelja postupno vodi prema remi.<sup>36</sup>

Hrvatski je indoeuropski, južnoslavenski jezik. Kao i francuski, on je sintetični jezik, ali je od njega mnogo razvijeniji. Dekliniraju se imenice, pridjevi i zamjenice, koji imaju nastavke koji ukazuju na svaku pojedinu sintaktičku funkciju, baš kao i konjugirani oblici glagola. Hrvatski jezik ima tri gramatička roda, dva glagolska vida (svršeni i nesvršeni, što je karakteristika slavenskih jezika) koji čine morfološku i gramatičku kategoriju, oblikovanu na binarnoj oprečnosti, te red riječi u rečenici po modelu SVO, baš kao i francuski jezik (iako u hrvatskom taj poredak nije toliko strog).

Prijedimo sada na sažeti prikaz teorija književnog prevođenja.

---

<sup>36</sup> J. P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, (Pariz: Marcel Didier, 1972), 33.

## 5. Teorije književnog prevođenja

Teorija prevođenja još nije sasvim etablirana disciplina pa prevođenje tako danas nije samo predmet traduktoloških promišljanja kao što je to kod Ladmira i Bermana, već i Steinerove, a kasnije i Bermanove hermeneutike, Meschonnicove poetike prevođenja, a značajna je i za Jakobsonovu teoriju jezika.

Započnimo od onoga što se samo po sebi podrazumijeva i ustvrdimo da prevođenje nije znanost, već se nalazi na sjecištu mnogih drugih, kao što su lingvistika, logika, psihologija, pedagogija itd. Međutim, ako je točna tvrdnja da prevoditelj poezije treba u određenoj mjeri biti i pjesnik, onda treba dati za pravo velikom broju prevoditelja koji tvrde da prevođenje nije samo lingvistička disciplina, već i umjetnost. Teško je obuhvatiti sve činjenice u jednu iscrpnu definiciju prevođenja, ali toj se ideji možda najviše približava Mounin kada kaže: „...prijevod je umjetnost – ali umjetnost utemeljena na znanosti.“<sup>37</sup>

Prijevod možemo najjednostavnije definirati kao postupak prijenosa poruke iz izvornog u ciljni jezik. U središtu je prijevoda tekst, a njegova narav određuje prijevod kao tehnički, za znanstvene ili terminološki specifične tekstove (kao što su primjerice pravni tekstovi) ili književni (za poeziju ili umjetničku prozu, filozofiju itd.).

Prvi i najvažniji uvjet za svaki dobar prijevod jest dobro poznavanje oba jezika, ali u slučaju tehničkog prijevoda važno je i da prevoditelj poznaje i termine iz područja na koje se odnosi tekst.

Književni prevoditelj međutim uvijek mora biti svjestan polisemije teksta koji prevodi. Mora posjedovati određeni književni talent kako bi bio sposoban raspoznati sve osobine tog teksta i prenijeti njegovo značenje, poruku i stil iz stranog jezika u svoj materinji (kako to obično biva). Mora također biti svjestan i činjenice da je književni tekst često snažno ukorijenjen u jezik i u kulturu u kojoj je napisan i da njegovo prevođenje, ako želi da rezultat bude uspješan, ne smije biti ograničeno na puko prenošenje poruke iz jednog jezika u drugi. Kao što Jean-René Ladmira kaže na to: „Ne prevodimo samo riječi i stvari – mi prevodimo ideje.“<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, (Éditions Galimard, 1963), 16-17, prijevod je naš

<sup>38</sup> Jean-René Ladmira, *Sourcier ou cibliste*, (Pariz: Société d'édition Les Belles Lettres, 2014), 13, prijevod je naš

## 5.1. Neprevodivost i vjernost

Prijenos poruke iz jednog jezika u drugi može se činiti kao dosta jednostavan jezični postupak za one koji odlično vladaju dvama jezicima, no pravi problem predstavlja nejezična dimenzija prijevoda. Jezik je sustav komunikacije koji čovjeku služi kako bi izrazio svijet koji ga okružuje, ali i onaj unutrašnji. Svaki jezik to čini drukčije jer ima svoj posebni vokabular i gramatičku strukturu. Iz toga proizlazi da svaki jezik u sebi nosi vlastitu viziju svijeta, što znači da nudi neke termine i izraze koje ne dijeli nužno s drugim jezicima i koji nisu uvijek lako prenosivi u neki drugi jezik. Dodajmo i činjenicu kako svaka osoba i svaki autor na vlastiti način izražava doživljaj svijeta oko sebe i na svjetlo izlaze dva temeljna problema teorije književnog prevođenja: *neprevodivost* i *vjernost*.

U svojoj knjizi *Les problèmes théoriques de la traduction*, Georges Mounin odbacuje pojam potpune neprevodivosti jer je prijevod za njega kontakt jezika<sup>39</sup>, društvena djelatnost koja dokazuje da dva sustava, dva jezika, međusobno komuniciraju.<sup>40</sup> Ljudi su sposobni naučiti strane jezike, što podrazumijeva i učenje kulture koju ti jezici prenose, a to dokazuje da oni nisu zatočnici vlastitog materinjeg jezika, kulture ili mentaliteta.

Smatra da činjenica da možemo prevoditi pokazuje kako usprkos heterogenosti jezika moraju postojati određene jezične univerzalije. On međutim ne odbacuje u potpunosti paradokse neprevodivosti: priznaje da prijevod nije uvijek moguć ili može biti moguć samo u određenoj mjeri i unutar nekih granica<sup>41</sup>, ali ga smatra empirički dokazanim.

U komunikaciji s jednog na drugi jezik, bez obzira o kojem se paru jezika radilo, jedina nepromjeniva varijabla jest situacija na koju se odnose dvije poruke. Stoga je prijevod za njega primjer komunikacije<sup>42</sup>, niz aproksimacija koje postupno ispravljaju jedna drugu i poboljšavaju odnos između govora i situacije, koji on smatra dijalektičnim. Komunikacija putem prijevoda zapravo po njemu nikada nije zaista završena.

Vjernost je uvjet svakog dobrog prijevoda. U najjednostavnijem smislu, riječ je o moralnoj obvezi koja prevoditelju nalaže da poruku iz izvornog jezika prenese u ciljani kako bi je učinio razumljivom za čitatelja koji ne govori izvorni jezik.

Kad je riječ o književnom prijevodu, pojam vjernosti osim one vjernosti isključivo prema jeziku obuhvaća i vjernost prema stilu i prema kulturi i ta se tri polja isprepliću. Ovdje se vraćamo na problem neprevodivosti ili točnije, na sintaktička obilježja nekog jezika koja

---

<sup>39</sup>Mounin, op. cit., 4.

<sup>40</sup>Ibid., 186.

<sup>41</sup>Ibid., 274.

<sup>42</sup>Ibid., 266.

nije moguće samo prenijeti u neki drugi (npr. red riječi u turskoj rečenici) ili izraze koji izražavaju logičnu sliku u duhu jednog jezika, ali ne i u duhu nekog drugog, kao primjerice riječ *sevdah* u bosanskom, *sombremesa* u španjolskom ili francuski izraz *rire dans sa barbe*. Ovo nije isključivo jezični problem, već se odnosi i na kulturu izvornog jezika i stil autora književnog teksta.

Problem vjernosti nije ograničen na odnos izvorni jezik – prevoditelj, nego obuhvaća i ciljni jezik. Teoretičari najčešće razlikuju dvije prevoditeljske struje, što znači da prevoditelj može biti orijentiran prema izvornom jeziku (takav se prevoditelj u francuskom naziva *sourcier*) i prema ciljnom jeziku (fr. *cibliste*).

## 5.2. *Sourciers i ciblistes*

Ovakvo je razlikovanje prevoditeljskih tendencija uveo Jean-René Ladmiral. On prevoditelje tipa *sourcier* definira kao one koji se trude u ciljnom jeziku očuvati obilježja izvornoga. Za njih je jezik originala svet i oni smatraju da bi prijevod trebao odražavati njegove gramatičke oblike i duh. Prijevod je za njih dobar ako je iz čitanja jasno da je riječ o prijevodu. Oni prijevodi koji niječu „drugost“ teksta zapravo niječu stranu kulturu i po njima su etnocentrični. Među takve prevoditelje Ladmiral ubraja Waltera Benjamina, Antoinea Bermana i Henrija Meschonnica.

Prevoditelji tipa *cibliste* poput Georges Mounina, Eugène Nida i njega samoga po njemu su vjerni duhu izvornog teksta, a ne njegovoj formi. Oni su u prijevodu „semantičari“ jer nastoje prilagoditi originalni tekst okružju novog jezika, imajući istovremeno na umu da će korištenjem mogućnosti koje im nudi ciljni jezik doći do neizbježnog gubitka izvornog jezika.<sup>43</sup> Ovi prevoditelji zahtijevaju da prijevod odgovara duhu ciljnog jezika i da čitatelj nema dojam da pred sobom ima prijevod. Ova struja prevođenja smatra nekom vrstom ponovnog stvaranja teksta, čiji je rezultat novi, neovisni tekst s vlastitim značenjem, oblikom i stilskim obilježjima koji su pak ekvivalentni onima iz originalnog teksta.

Za njega međutim razliku između prevoditelja tipa *sourcier* i *cibliste* ne čini veća ili manja vjernost originalu, nego činjenica da postoje dvije različite vjernosti i dva pristupa izvornom i ciljanom jeziku.<sup>44</sup> Riječ je stoga o odnosu koji prevoditelj ima s ciljnim jezikom. Pitanje čemu prevoditelj treba biti vjeran (formi izvornog jezika ili duhu ciljnog?) ilustrira

---

<sup>43</sup>Ladmiral, op. cit., 30.

<sup>44</sup>Ibid., 18.



napetost koju održava svaki prijevod, onu napetost između dva kontradiktorna, ali potrebna uvjeta u odnosu na koje svaki prevoditelj mora razviti vlastiti pristup.<sup>45</sup>

Ladmiral tvrdi kako prevoditelj ne može istodobno biti *sourcier* i *cibliste*<sup>46</sup>, nazivajući poziciju onih prvih „geolingvističkim provincijalizmom“<sup>47</sup> i smatrajući kako prevoditelji ne može ni biti *sourcier* osim ako ne radi s dva bliska jezika. Smatra da se prevoditelji tipa *sourcier* odriču svoje kreativne slobode i postaju robovi izvornom tekstu, odbacujući na koncu i samu mogućnost da neki prevoditelj u praksi i bude *sourcier* jer je prevođenje zapravo *stvaranje* oblika u ciljnom jeziku.<sup>48</sup> „Prevoditelji tipa *sourcier* imaju pravo samo kada razmišljaju kao tip *cibliste*“<sup>49</sup> je možda najbolji način da se sažme njegova tvrdnja da je svaki prevoditelj, bio on *sourcier* ili *cibliste* u teoriji, u praksi svakako *cibliste*.

Ladmiral nadalje tvrdi kako, suprotno načinu na koji Antoine Berman razlikuje književno i specijalističko prevođenje pri čemu bi pristup tipa *sourcier* trebalo primijeniti pri prvome, i pristup tipa *cibliste* pri drugome<sup>50</sup>, treba razviti teoriju koja bi bila primjenjiva na sve prijevode, te predlaže stajalište prema kojemu bi koncept prilagodbe bio sastavni dio svakog prevođenja, a opisuje ga kao polarizirani kontinuum prema kojemu bi se svi tekstovi mogli razlikovati prema stupnju potrebe za prilagodbom.

Jedan od temeljnih koncepata njegove teorije jest *disimilacija* – postupak pri kojemu prevoditelj uzima duh izvornog teksta koji prenosi u ciljni jezik, udaljujući se od njegovog izvornog oblika.<sup>51</sup> On se oslanja na slovo izvornog teksta, a zatim ga odbacuje kako bi se bolje približio njegovom duhu. Njegova je zadaća u osnovi osmišljavanje ciljnog stila nekom izvornom autoru. Prevođenje za njega dovodi izvorni izričaj nekog autora u kontakt s ciljnim jezikom njegovog prevoditelja.<sup>52</sup> Svaki je dobar prijevod *disimilacija* jer se on uvijek mora udaljiti od originala, dok se pritom ipak oslanja se na njega, kako bi mu kasnije bio još bliži.<sup>53</sup> Jedna od poteškoća koja muči prevoditelja zapravo je upravljanje tom dvostrukom ulogom: on mora moći objektivizirati ono što prevodi, ali se i identificirati s autorom, kako bi pronašao

---

<sup>45</sup>Ibid., 23.

<sup>46</sup>Ibid., 36.

<sup>47</sup>Ibid., 61.

<sup>48</sup>Ibid., 78.

<sup>49</sup>Ibid., 47, prijevod je naš

<sup>50</sup>Ibid., 62.

<sup>51</sup>Ibid., 96.

<sup>52</sup>Ibid., 134.

<sup>53</sup>Ibid., 199.

stil i ton prikladan ciljnom jeziku. Ukratko, prevoditelj mora biti suautor, pisac koji ponovno stvara književno djelo.<sup>54</sup>

Iako optužuje prevoditelje tipa *sourcier* za odricanje od njihove kreativne slobode, Ladmiraal je svjestan da prevoditeljska sloboda ne podrazumijeva odsustvo ograničenja, već mogućnost upravljanja njima. Priznaje da prevoditelj ima najmanje dva ograničenja: originalni tekst i jezik (kultura, publika) u koji ga treba prenijeti. Konačno, njegov pristup prevoditeljskoj djelatnosti postaje ponešto mozaičan kada prenosi riječi Madeleine Stratford koja tvrdi da je moguće biti prevoditelj tipa *sourcier* ili *cibliste* za jedan ili više aspekata književnog teksta.<sup>55</sup>

Antoine Berman je u velikoj mjeri inspiriran teorijama njemačkih romantičara kada kritizira suvremene prevoditelje. Tako on prijevod orijentiran prema čitalačkoj publici smatra etnocentričnim i lošim ako isti poriče, većinom pod izlikom bolje prenosivosti, „stranost“ djela i patvorenim ako čitatelju nudi tekst kakav bi njegov autor napisao da ga je pisao na ciljnom jeziku.<sup>56</sup> Takav prijevod nijeće odnos koji autor ima s vlastitim jezikom. Berman smatra da je besmisleno lošim smatrati prijevod koji „miriše na prijevod“ budući da prevođenje ne može izbrisati činjenicu da on djelo na nekom drugom jeziku uvodi u vlastiti.<sup>57</sup> S druge strane, to ne znači da svaki prijevod mora biti doslovan jer takva vrsta prevođenja ima smisla samo za određeni tip djela čiji odnos s vlastitim jezicima to zahtijeva.<sup>58</sup>

Berman ističe interdisciplinarni aspekt traduktologije koja se nalazi na razmeđu raznih disciplina, često udaljenih jedna od druge. Lingvistički i traduktološki pristupi su različiti, ali istodobno i komplementarni, budući da prijevod mora biti temeljen na poznavanju jezika kako bi postigao svoj cilj.

Berman je uz Jean-Renéa Ladmiraala prvi formulirao termin *traduktologija*, koji za Ladmiraala označava teoriju prevođenja koja pokriva i područje pedagogije i lingvistike i teorijski opravdava prevoditeljsku praksu.

U svojoj se knjizi pod naslovom *Poétique du traduire*<sup>59</sup> Henri Meschonnic osvrće na nesuglasja u definicijama književnog i specijaliziranog prevođenja. Na primjeru prijevoda

---

<sup>54</sup>Ibid., 211.

<sup>55</sup>Ibid., 51.

<sup>56</sup>Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* (Pariz: Gallimard, 1984), 236.

<sup>57</sup>Ibid., 249.

<sup>58</sup>Ibid., 277.

<sup>59</sup> Henri Meschonnic, *Prevoditi književnost*, prevela Brankica Radić, u: *Tema*, br.5-6 (2004), 94-99.

poezije istodobno pokazuje kako u području književnosti postoji primat diskursa nad jezikom i kako kriteriji za književno prevođenje nisu samo filološki, ali i kako danas između prijevoda i književnosti vlada paradoks. Književni je jezik naime aktivan i u njemu se ništa ne podrazumijeva samo od sebe, dok prevoditeljskom djelatnosti upravljaju unaprijed dogovorena pravila, a ciljni jezik već je poznat i fiksiran.

Meschonnic tvrdi kako ne treba prevoditi samo jezik, nego i govor, te kako dobar prijevod pokazuje jezičnu, kulturnu i povijesnu „drugost“ nekog teksta. On inzistira na poetičkom i društvenom aspektu prijevoda koji smatra proizvodom jednake vrijednosti kao i original. Dobar prijevod za njega proizvodi isti efekt kao i original pa su kriteriji dobrog i lošeg stoga jednako pragmatični koliko i jezični. Kao primjer uzima Baudelaireov i Mallarméov prijevod Poea kako bi pokazao da prijevod ne sadrži samo tekst, već i sustav vrijednosti prevoditelja i da njegova stilaska anonimnost ne ukazuje nužno na uspješan prijevod koji bi u sebi nosio povijesnost originalnog teksta, ali postojao i dalje kao tekst usprkos zastarijevanju i usporedno s njim, što bi ga u određenom smislu činilo neovisnim djelom. Predlaže općenitiji kriterij koji bi omogućio decentriranje prijevoda jer on u ciljnom jeziku mora zadržati iste one odnose koji postoje i u izvornom.<sup>60</sup>

### 5.3. Teorija ususret praksi

Jedan od uzroka očito velikom raskoraku između teorije i prakse prevođenja može biti činjenica da nijedna od gore spomenutih teorija ne nudi recept za prevođenje koji bi vrijedio u svakoj situaciji. Svaki se problem mora razriješiti pojedinačno, a već gotova rješenja ne postoje. Usto, u teoriji prevođenja više je nego igdje očito da se teoretizirati ne može „u prazno“. Teoretiziranje o prijevodu uvijek mora biti temeljeno na određenom prevedenom tekstu, kao što to tvrdi Inês Oseki-Dépré.<sup>61</sup>

Ladmiral teoriju prevođenja smatra istraživačkim prostorom, poljem promišljanja o problemima prakse. On naglašava dijalektiku između teorije i prakse prevođenja ili točnije, činjenicu da je praksa neovisna o teoriji i da joj prethodi. Zapravo se praktičari služe iskustvima prevoditeljske prakse kako bi formulirali teoriju, a teoretičari su često i praktičari. Traduktologija je prema njemu prakseologija<sup>62</sup>: ona bi trebala omogućiti oblikovanje logike odlučivanja i pružiti organizirani diskurs koji bi praktičaru pomogao da izrazi i konceptualizira probleme s kojima je suočen.

---

<sup>60</sup>Henri Meschonnic, op. cit., 98.

<sup>61</sup>Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, (Pariz: Armand Colin, 1999), 17.

<sup>62</sup>Ladmiral, op. cit., 173.

Sve struje teorije književnog prevođenja navode kako potpuni prijevod nekog teksta nije moguć, ali kako je moguće prevesti njegovo značenje, stil i namjeru te proizvesti zadovoljavajući ekvivalent, što svaki prijevod u najmanju ruku čini mogućim. Paul Ricœur također odbacuje ideal savršenog prijevoda. Prijevod je za njega teorijski neshvatljiv, ali praktički moguć ako mu je jedini cilj određena ekvivalencija i ako ne prenosi samo značenje, nego jedinstvo značenja i zvuka. Tvrdi kako apsolutni kriterij dobrog prijevoda ne postoji i da prijevod možemo kritizirati samo tako da predložimo drukčiji ili bolji.<sup>63</sup>

Prevođenje je za Bermana nezahvalan posao, ne samo zato što se čak ni najbolji prijevod nikada ne cijeni kao izvorno djelo, nego i zato što prevoditelj, dok stječe iskustvo, postaje svjestan neizbježne nesavršenosti svog posla.<sup>64</sup> Prevođenje je progresivan proces, koji nikada nije završen. Prijevodi su mnogo „smrtniji“ od djela, a svako djelo može iznjedriti bezbroj prijevoda.<sup>65</sup> Ipak, prijevod, taj intenzivni i svjesni odnos s onim stranim, pomaže nam da oblikujemo i razvijemo vlastitu i nacionalnu kulturu. Drukčije rečeno, Berman ponavlja Goethea koji kaže da je „svaki prevoditelj prorok vlastitome narodu“.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup>Paul Ricœur, *Sur la traduction*, (Pariz: Bayard, 2004), 40.

<sup>64</sup>Berman, op. cit., 213.

<sup>65</sup>Ibid., 175.

<sup>66</sup>Goethe, *Fragment sur la Nature*, (Pariz: Éditions Sociales, 1968), 350.

## 6. Traduktološka analiza

U ovom ćemo se poglavlju usredotočiti na metode kojima su hrvatski i francuski prevoditelji prenijeli priču, atmosferu i slike romana Orhana Pamuka na hrvatski i na francuski jezik. Budući da bi kompletna analiza ovog romana i njegovih prijevoda zahtijevala mnogo više prostora od ovog diplomskog rada, ograničili smo se na analizu hrvatskog i francuskog prijevoda, pridajući posebnu pažnju prijevodu različitih kulturnih elemenata koje je Orhan Pamuk unio u ovaj roman.

Učinilo nam se da bi najbolji način da provedemo traduktološku analizu nekog književnog djela morao prije svega biti sistematičan. Metoda koju su iznijeli Vinay i Darbelnet mogla bi nam omogućiti sistematizaciju određenih prevoditeljskih postupaka i određivanje glavnih poteškoća prijevoda s turskog na hrvatski i francuski jezik.

Određeni dio ovog poglavlja bit će posvećen prijevodu gramatičkog roda, budući da bi iz traduktološkog aspekta on mogao biti zanimljiv za prijevod ovog romana.

U ovom smo se poglavlju inspirirali člankom Esther Heboyan DeVries, *Les résistances de la langue turque*<sup>67</sup>, u kojemu autorica daje poredbenu analizu engleskog, francuskog i njemačkog prijevoda novele *Dönüş* (fr. *Le retour*) pisca Nedima Gürsela, a koji nam se učinio dobrim modelom za oblikovanje traduktološke analize.

### 6.1. Prevoditeljski postupci

U svojoj knjizi pod naslovom *Stylistique comparée du français et de l'anglais*<sup>68</sup>, Vinay i Darbelnet razlikuju dva pravca u prevođenju: izravni ili doslovni prijevod te posredni prijevod. Izravni je prijevod moguć onda kada je poruku ili govor izvornog jezika moguće savršeno prenijeti u poruku ili govor ciljnog jezika jer je riječ o jezicima koji dijele iste kategorije ili iste koncepte, kao što je to slučaj s jezicima iz iste jezične porodice ili iste kulturne pozadine (kao na primjer francuski i talijanski jezik). Za jezike koji se razlikuju u strukturi (na razini morfologije, sintakse, itd.) ili jezike koji su ukorijenjeni u dvije neuskладive kulture, gdje prijevod jednostavno ne može biti izravan, problemi koji nastaju zbog nemogućnosti prijenosa određenih jedinica značenja, gramatičkih konstrukcija ili ponekad stilskih efekata iz izvornog u ciljni jezik, a da se pri tom ništa ne mijenja na sintaktičkoj ili leksičkoj razini, moraju biti razriješeni tako da općeniti dojam bude jednak na

---

<sup>67</sup>Članak je objavljen u: *La traduction, contact de langues et de cultures* (urednik Michel Ballard, Artois Presses Université, Pariz 2005.)

<sup>68</sup> Vinay, Darbelnet, op. cit., 46-54.

oba jezika. U tom slučaju prevoditelj pribjegava posrednom prijevodu. Vinay i Darbelnet klasificiraju sedam prevoditeljskih postupaka, od kojih tri spadaju pod izravan prijevod, a to su posuđivanje, kalk i doslovan prijevod, a ostala četiri, transpozicija, modulacija, istovrijednost i prilagodba, pod posredan prijevod. Treba naznačiti kako u istoj rečenici može biti korišteno više postupaka. U nastavku ćemo ih objasniti i, koliko to bude moguće, potkrijepiti primjerima iz hrvatskog i francuskog prijevoda romana *Zovem se Crvena* kako bismo vidjeli na koji su način prevoditelji razriješili određene probleme. Započnimo s postupcima izravnog prijevoda.

### 6.1.1. Posuđivanje

Prvi i najjednostavniji postupak je posuđivanje pri čemu se riječ ili izraz zapravo ne prevodi, nego kao strani termin ulazi u ciljni jezik. Prevoditelj može primijeniti ovaj postupak ako želi stvoriti neki posebni stilski efekt, smjestiti tekst u njegov kulturni kontekst, očuvati neku konotaciju iz izvornog jezika ili općenito ozračje originala. Primijetimo ovdje da su hrvatski prevoditelji romana iskoristili bogatu zalihu turskih posuđenica u hrvatskom leksiku kako bi očuvali stilski efekt, konotacije i ozračje originala, kao što su to i objasnili u napomeni na kraju knjige. Pogledajmo nekoliko primjera:

Tur.: *Dolabın karanlık köşesinden çıktım, sessizce karşı odaya geçtim, sandıktan kırmızı çuha yeleği aldım, giydim.*(str.162.)<sup>69</sup>

Hrv.:*Izašla sam iz mračnog kuta ormara, tiho prešla u nasuprotnu sobu te iz sanduka uzela jelek od crvene čohe i odjenula ga.* (str.146.)<sup>70</sup>

Fr.: *Je suis sortie de l'obscurité du placard, sans bruit, pour aller prendre mon fichu rouge dans le coffre de la chambre à côté.* (str. 256.)<sup>71</sup>

Primijetimo da je ovdje došlo do pogreške u francuskom prijevodu. Turski tekst opisuje situaciju u kojoj Šekura uzima prsluk, a ne maramu. U francuskom je prijevodu čak zanemarena i tkanina od koje je izrađen taj prsluk: riječ je naime o debelom vunenom prsluku, što stvara potpuno drukčiju sliku od one koju predlaže francuski prijevod (*fichu* označava lagani rubac). Moguće je da je francuski prevoditelj bio prisiljen stvoriti sliku koja bi bila najbližnja onoj iz originala i da na raspolaganju nije imao termine kojima bi došao do boljeg

---

<sup>69</sup>Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, (Istanbul: İletişim Yayınları, 1998)

<sup>70</sup>Orhan Pamuk, *Zovem se Crvena*, na hrvatski preveli Ekrem Čaušević i Marta Andrić, (Zagreb: Vuković & Runjić, 2004)

<sup>71</sup>Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, na francuski preveo Gilles Authier, (Pariz: Éditions Gallimard, 2001)

rješenja. Za razliku od hrvatskih prevoditelja. U obzir treba uzeti činjenicu da je hrvatski jezik, kao i njegovi susjedi srpski, bosanski, itd., tijekom prošlosti bio pod snažnim utjecajem turskog leksika, te zbog toga raspolaže velikim brojem turcizama koji su očuvali svoje izvorno značenje i mogu poslužiti hrvatskim prevoditeljima. Tako hrvatski prijevod koristi iste termine (*kırmızı* – *crven*, *çuha* – *čoha*; *sukno od valjane vune*<sup>72</sup>, *yelek* – *jelek*; *prsluk*) kako bi stvorio istu sliku.

Kad je riječ o posuđenicama, hrvatski je prijevod očito iskoristio mogućnosti svog vokabulara bogatog turcizmima. Kao što su to Barbara Kerovec i Marta Andrić primijetile u svom članku, *Turcizmi u književnim prijevodima s turskoga jezika*<sup>73</sup>, uvođenje turcizama u hrvatski prijevod Pamukovih romana bio je „prirodni“, u nekim slučajevima i obvezni postupak koji je prevoditeljima omogućio da istaknu različite posebnosti komunikacije, kulturne sredine, određenih osobina likova i povijesnog razdoblja.<sup>74</sup> Turcizam je uvijek stilski obilježen, ako nije riječ o terminu koji označava pojam iz područja islama.<sup>75</sup> Analizirajući hrvatske prijevode Pamukovih romana, autorice članka su primijetile da su prevoditelji koristili turcizme, ali i njihove hrvatske sinonime te da njihov izbor termina ukazuje na želju za isticanjem nekog obilježja osobe ili situacije ili pak oprečnosti dvaju kontradiktornih svjetova: modernog ili proeuropskog i onog tradicionalnog, turskog.<sup>76</sup>

Budući da na raspolaganju nije imao iste termine jer oni nisu ušli u francuski jezik, francuski je prevoditelj imao nezahvalnu zadaću da u francuskom vokabularu pronade najprikladnije termine kojima bi stvorio sliku iz originala ili pak neku drugu sličnu njoj.

O uporabi posuđenica bit će riječi kasnije, u poglavljima posvećenima prijevodu kulturnih izraza.

#### **6.1.2. Kalk**

Kalk je posebna vrsta posuđenice. Riječ je o postupku kojim doslovno prevodimo članove sintagme posuđene iz stranog jezika. Postoje dvije vrste kalka: kalk izraza koji poštuje sintaktičke strukture ciljnog jezika u koje uvodi novi izražajni oblik i kalk strukture koji u ciljni jezik uvodi novu konstrukciju.

---

<sup>72</sup>Hrvatski jezični portal, <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search>

<sup>73</sup>Barbara Kerovec, Marta Andrić, „Turcizmi u književnim prijevodima s turskoga jezika“, *Književna smotra : časopis za svjetsku književnost*, br. 173, 3 (2014): 163-174.

<sup>74</sup>Ibid., 172.

<sup>75</sup>Ibid., 167.

<sup>76</sup>Ibid., 169.

### 6.1.3. Doslovni prijevod

Posljednji postupak izravnog prijevoda jest, kako ga autori nazivaju, „doslovni prijevod“<sup>77</sup> kojim neku jedinicu značenja ili rečenicu prevodimo iz izvornog u ciljni jezik tako da dobijemo točan i smislen prijevod, ali da pritom unosimo što je manje moguće promjena na razini rečeničnih ili gramatičkih struktura. Prijevod međutim nije zadovoljavajući ako njegova poruka ima značenje drukčije od onoga koje prenosi poruka na izvornom jeziku, ako nema smisla, ako strukturno gledano nije moguć te ako ne odgovara ničemu u ciljanom jeziku ili pak odgovara nečemu, ali ne na istoj jezičnoj razini. U takvim situacijama poruka na izvornom jeziku mora biti podvrgnuta jednom ili nekolicini postupaka posrednog prijevoda kako bi bila točno prenesena u ciljni jezik.

Kad je riječ o parovima jezika kao što su to francuski i turski ili hrvatski i turski, teško je proizvesti zadovoljavajući doslovni prijevod. Pokušaje doslovnog prijevoda između francuskog i turskog jezika pronalazimo najčešće na razini djelomičnih prijevoda rečenica ili jedinica značenja ili u nastojanju da se neka sintagma ili struktura turske rečenice približi indoeuropskom modelu izražavanja (primjerice, konstrukcija zavisnih rečenica pomoću veznika *ki*, turskog ekvivalenta francuskog veznika *que*, što je rijetko, a ponekad i stilski obilježeno u turskoj rečenici), dakle ondje gdje jezični koncepti mogu ukazati na utjecaj koji je u određenim periodima francuski jezik izvršio na turski ili na imitaciju motiviranu intelektualnim ili kulturnim prestižem.

Kao što ćemo to u nastavku vidjeti u primjerima, čini se da hrvatski prevoditelji uspijevaju ostati bliski originalu, dok francuski prijevod pokazuje veću slobodu u korištenju postupaka posrednog prijevoda, što ponekad rezultira čak i pravim pogreškama u prijevodu.

### 6.1.4. Transpozicija

Transpozicija je postupak kojim mijenjamo gramatičku kategoriju neke riječi ili skupine riječi iz izvornog jezika nekom drugom kategorijom u ciljnom jeziku, a da pritom ne promijenimo značenje poruke. Razlikujemo dvije vrste transpozicije: obveznu i fakultativnu. Obvezna transpozicija se koristi kada je promjena gramatičke kategorije potrebna u prijevodu jer bi doslovan prijevod bio nerazumljiv ili pogrešan, a fakultativna kada takav prijevod bolje odgovara poruci u duhu ciljnog jezika ili omogućava očuvanje neke nijanse stila iz originala.

---

<sup>77</sup> Naš prijevod francuskog termina „la traduction littérale“



### **Pr. 1.: Imenica – glagol**

„Benim derdim bu ya işte“, diye girdim söze.(str. 225.)

„Upravo to me i muči“, upao sam mu u riječ. (str..205.)

„C'est bien cela qui m'ennuie“, ai-je repris. (str.352.)

### **Pr.2.: Glagolska imenica (proparticip) – zavisna atributna rečenica**

Çevirdiğim sayfalarda körlük efsane ve meselleri, Allah'ın bir hikmeti, çok sık karşıma çıkıyordu. (str.358.)

Na stranicama koje sam prelistavao nailazio sam vrlo često, a sâm će Allah znati zašto, na legende i poučne priče o sljepoći. (str.333.)

Ainsi, grâce à Sa sagesse, je découvrais, au fil des pages que je tournais, dans chaque conte, chaque légende, des histoires d'aveugles. (str.562.)

Kad je riječ o ovako različitim jezicima, posebice na strukturalnoj razini, možemo očekivati brojne primjere obvezne transpozicije. Neke se gramatičke konstrukcije, kao što su glagolska imenica (*çevirdiğim*) ili genitivna veza (*körlük efsane ve meselleri*) u gore navedenoj turskoj rečenici, usprkos tome što su ondje potpuno prirodne i česte, jednostavno ne mogu prenijeti u rečenicu koja se temelji na indoeuropskoj sintaktičkoj strukturi, kao što je to slučaj s francuskim i hrvatskim jezikom.

#### **6.1.5. Modulacija**

Kada je očito da rezultat izravnog ili posrednog prijevoda nije u duhu ciljnog jezika, prevoditelj može koristiti postupak modulacije i promijeniti točku gledišta poruke kako bi postigao zadovoljavajuću promjenu. Kao i kod transpozicije, i ovdje razlikujemo fakultativnu ili slobodnu te obveznu ili ustaljenu modulaciju. Razlika među njima pitanje je stupnja. Korištenje ustaljene modulacije određuje učestalost njene uporabe i zastupljenosti u rječnicima i gramatikama. Fakultativna modulacija nudi konkretna rješenja, to jest najbolje rješenje za ciljni jezik koje odgovara točno određenoj situaciji izraženoj izvornim jezikom.

*Şirin gibi ona âşık olamayacağımı çok iyi bildiğim için önce hiç renk vermedim.* (str.51.)

*Budući da sam jako dobro znala kako se ne bih mogla, poput Şirin, zaljubiti u njega, u početku sam šutke prelazila preko toga.* (str.41.)

*Comme j'étais certaine de ne pas pouvoir tomber amoureuse de lui autant qu'une Shirine, je n'ai fait semblant de rien.* (str.79.)

Hrvatski su prevoditelji i ovdje predložili potvrdni prijevod podcrtane jedinice, a pronašli su i hrvatski idiomatski izraz ekvivalentan i jednako apstraktan kao i onaj originalni, dok je francuski prevoditelj jednostavno preveo značenje izraza i prilagodio ga duhu francuskog jezika.

Primijetimo ovdje nakratko različite interpretacije radnje u drugoj rečenici. Hrvatski su prevoditelji odabrali u svoj prijevod uvrstiti nesvršeni glagolski vid podcrtanog predikata, dok je francuski prevoditelj odabrao svršeni vid.

Treba reći da je obvezna modulacija glagola i glagolskih izraza veoma česta u prijevodima s turskog jezika. Turski je vokabular veoma bogat glagolskim izrazima, koji su često apstraktne naravi (što dobro ilustrira tendenciju ovog jezika prema apstraktnom i neizravnom načinu izražavanja) ili su pak toliko slikoviti da nije moguće pronaći njihove ekvivalente u ciljnom jeziku te oni stoga otežavaju prijevod s turskog jezika na francuski i hrvatski, koji u govoru prednost daju glagolima. Iz toga proizlazi da postupci transpozicije i modulacije nisu samo najbolji alati za prijevod s turskog jezika, nego su i prijeko potrebni prevoditelju kojemu je stalo do toga da proizvede čitljiv i barem djelomično kvalitetan prijevod.

#### **6.1.6. Istovrijednost**

Ovaj postupak ostvaruje istu situaciju u prijevodu kao i u originalu koristeći potpuno drukčiji način izražavanja, to jest služeći se potpuno drukčijim stilskim i strukturalnim mogućnostima. Istovrijednost vrlo često ima sintagmatsku narav, a odnosi se na čitavu poruku. Većina je istovrijednosti ustaljena i čini dio frazeološkog repertoara idiomatskih izraza, klišeja, poslovice i imenskih ili pridjevskih izraza. Premda se kalkiranje ustaljenih izraza kao što su to primjerice poslovice ne preporučuje, takvi su kalkovi prihvatljivi ako je situacija koju izražavaju nova, a potrebno ju je uvesti u neki strani jezik. Dobar primjer istovrijednosti u odnosu turski-francuski/turski-hrvatski je izraz *afiyet olsun* koji se na francuski prevodi kao *bon appétit* i kao *dobar tek* na hrvatski jezik.

*On iki yıl boyunca, o şehir senin bu şehir benim gezerken hayalimde Şeküre'nin ağzını istekle genişletmiş, dudaklarını daha derli toplu, ama iri ve parlak bir vişne gibi daha etli ve dayanılmaz hayal etmiştim.* (str.41.)

*Potucajući se zadnjih dvanaest godina od grada do grada od želje sam si u mašti predočavao njezina usta širim, a usne pristalijim, ali i punijim i neodoljivim poput krupne sjajne višnje.* (str.32.)

*Durant ces douze années passées par monts et par vaux, mon imagination vagabonde avait retouché, à loisir, sa bouche en plus large, avec des lèvres plus nettement dessinées, vision irrésistiblement désirable pardois d'une énorme et éclatante cerise de chair.* (str.65.)

Hrvatski prijevod ovdje ostaje bliži originalu, ali i francuski prijevod jako dobro izražava dugo lutanje.

#### **6.1.7. Prilagodba**

Ovaj se posljednji postupak koristi u slučajevima u kojima situacija izražena izvornim jezikom ne postoji u ciljnom jeziku pa se stoga mora prevesti s obzirom na neku drugu situaciju koja se smatra ekvivalentnom onoj iz izvornog jezika. Ovaj je postupak osobito važan za prijevod s turskog, jezika bogatog poslovice, klišeja i svakodnevnim izrazima koji imaju važnu ulogu u govoru, ali ponekad stvaraju probleme prevoditeljima, kao primjerice izrazi: *kolay gelsin, geçmiş olsunli ellerine sağlık*.

Vrsta turskih izraza koja predstavlja osobitu poteškoću za prijevod svakako je forma: particip + *çok olsun*. Tako Šekurin otac zahvaljuje svojoj kćeri kad mu ona donese čašu vode, poželjevši joj doslovno „da ima mnogo onih koji joj daju vode“. On joj time zapravo želi da u životu bude sretna.

Tako stižemo i do problema: ovaj izraz nema pravi ekvivalent u hrvatskom ili francuskom jeziku. Potrebno je pronaći neki drugi, sličnog značenja, ili pak doslovno prevesti postojeći. Hrvatski su se prevoditelji odlučili na prijevod prilično biblijskog tona („*Uistinu, tko vas napoji čašom vode u ime toga što ste Kristovi, zaista, kažem vam, neće mu propasti plaća.*“ Marko 9, 41), a čak su posegnuli i za nadinterpretacijom u drugom dijelu izraza. Francuski je prevoditelj međutim postupio suprotno i u svom prijevodu poopćio želju.

**Pr.1.:**

*Bardağı hafifçe doğrularak elimden alır, „Su verenin çok olsun güzelim“, der... (str.243.)*

*Lagano se podižući uzeo bi mi iz ruke čašu i kazao: „Tko te vodom napoji, tome nek' sve poteče u izobilju, ljepotice moja!“... (str.222.)*

*Alors il se redressait un peu pour prendre le verre d'eau de mes mains, et me disait: „Dieu te le rende, ma belle“... (str.379.)*

**Pr.2.:**

*Hayriye senin güzel karını bir kaşık suda boğmak için yıllardır fırsat kolluyor. (str. 389.)*

*Hajrija godinama vreba priliku da tvoju lijepu ženu udavi u čaši vode.(str.365.)*

*Hayriyé, ça fait des années qu'elle guette ça, de pouvoir noyer sa jolie maîtresse, ta femme, dans une cuillerée d'eau! (str. 612.)*

Ovaj primjer ilustrira nekoliko mogućih rješenja ovog problema. Hrvatski su prevoditelji imali sreće jer turski izraz *bir kaşık suda boğmak* izražava isto što i hrvatski *udaviti u čaši vode*: mržnju prema nekoj osobi. Budući da francuski jezik ne nudi sličan ekvivalentni izraz, ako zanemarimo izraz *se noyer dans un verre d'eau* koji opisuje posve drukčiju situaciju<sup>78</sup>, prevoditelj se poslužio doslovnim prijevodom.

Ovdje navedeni primjeri pokazali su nam kako u prijevodu s turskog jezika na hrvatski i francuski postupci posrednog prijevoda doprinose najpotpunijem mogućem prijenosu poruke iz izvornog u ciljni jezik, poglavito stoga što se gramatičke strukture turskog jezika često ne mogu doslovno prevesti.

Bitno je međutim naglasiti, izuzmemo li situacije u kojima su postupci posrednog prijevoda obvezni, bilo zbog gramatike, bilo zbog duha jezika, hrvatski prevoditelji općenito gledajući naginju prema doslovnom prijevodu, gdje god je to moguće, što odražava orijentaciju tipa *sourcier* u njihovom radu.

S druge strane, čini se da je francuski prijevod više usmjeren na ciljni jezik, to jest da prevoditelj ponekad zanemaruje razne nijanse stila originala jer mu je duh ciljnog jezika na prvom mjestu. To se može primijetiti na leksičkoj razini, gdje nam to ilustriraju primjeri

---

<sup>78</sup>Josette Rey-Debove, Alain Rey, ur., *Le Nouveau Petit Robert*, (Pariz: Dictionnaires Le Robert, 2007), 1710.

posuđivanja u kojima francuski jezik odbacuje turcizme i na njihovo mjesto uvodi stilski neutralnije izraze te one koji su se održali prilagođava francuskom izgovoru i pravopisu, na što ćemo pažnju obratiti u nastavku ovog rada. To je vidljivo i na sintagmatskoj razini gdje francuski naginje prema što većem broju pomoćnih riječi u rečenici, za čim turska rečenica nema potrebe, ili pak prema modulaciji čitave rečenice.

## 6.2. Rod: 54. poglavlje: *Ja, žena*

Turski jezik ne poznaje gramatički rod i zato je 54. poglavlje pod naslovom *Ja, žena* problematično i za hrvatske i za francuske prevoditelje. U ovom poglavlju *meddah* opisuje način na koji se odjenue u odjeću svoje majke i tetke kako bi shvatio kako je to biti žena. Promatrajući svoj odraz u zrcalu, doživljava nadrealnu transformaciju i počinje osjećati one osjećaje koje bi prema njemu trebala osjećati neka žena. Budući da, kako smo već naznačili, turski jezik ne poznaje gramatičku kategoriju roda, originalni tekst ne pokazuje prevoditelju kako bi i gdje on trebao naznačiti tu transformaciju u prijevodu. Zato su francuski prevoditelj i njegovi hrvatski kolege odlučili taj problem riješiti tako što su iskoristili mogućnost promjene gramatičkog roda koju im nude njihovi ciljni jezici.

U francuskom prijevodu rod postaje ženski ondje gdje tekst sadrži mnogo glagolskih participa prošlih, koje prevoditelj koristi kako bi naznačio efekt transformacije.

*... kendimi çok güçlü hissettim, ama ben güçlü olmak istiyor muydum? Aklım karışmıştı: Hem güçlü olmak istiyordum, hem de bana acısınlar istiyordum; hem hiç tanımadığım zengin, kuvvetli ve akıllı bir erkek beni delice sevsin istiyordum...* (str. 402.-403.)

*... je me suis découvert terriblement puissante... mais désirais-je cette puissance? J'étais toute tourneboulée: partagée entre mon désir d'être follement aimée par un homme, encore inconnu...* (str. 634.)

Hrvatski su prevoditelji ženski rod uveli nešto kasnije u tekstu:

*Çok güzel olduğumu anlar anlamaz artık çamaşır, bulaşık yıkamak, cariyeler gibi sokağa çıkmak hiç istemedim.* (str. 404.)

*Kad sam shvatila da sam jako lijepa, nisam više htjela prati rublje i suđe niti izlaziti na ulicu kao kakva robinja.* (str. 379.)

Uporaba ženskog roda prestaje prilično naglo, netom prije negoli Pamuk uvodi novu parabolu u poglavlje:

*Böylece rahmetli babamın olur olmaz bahanelerle eve çağırdığı paşa çocuklarını, beyzadeleri duvardaki delikten dikizlemeye başladım. Durumun bütün nakkaşların âşık olduğu iki çocuklu, küçük ağızlı o malum güzel kadıninkine benzesin istiyordum.* (str. 404.)

*Tako sam kroz rupu na zidu počela tajno motriti sinove pašâ i plemenitašâ koje je moj pokojni otac s najrazličitijim izgovorima pozivao kući. Htio sam da moje stanje nalikuje stanju nama poznate lijepe žene...* (str. 380.)

I hrvatski su prevoditelji odabrali dio teksta koji donosi niz glagolskih pridjeva radnih (ovdje ekvivalenata francuskim participima prošlim) kao prikladno mjesto za naznaku promjene roda.

Ukratko, francuski i hrvatski prevoditelji postupili su istom logikom, ali su također iskoristili i iste jezične alate kako bi postigli isti efekt.

Ovdje je dobro spomenuti kako je promjena gramatičkog roda u hrvatskom prijevodu izazvala incident u regionalnoj zajednici prevoditelja i izdavača, a rezultirala je intervjuom s Ekremom Čauševićem, jednim od autora hrvatskog prijevoda, objavljenim u listu *Feral Tribune* 26. siječnja 2007. u kojem je on ustvrdio kako su srpski prevoditelj i izdavač plagirali hrvatski prijevod. Kao dokaz je naveo činjenicu da su izvjesni dijelovi hrvatskog i srpskog teksta identični, a kao primjer mu je poslužilo dotično poglavlje u kojem se poslužio nadinterpretacijom uvevši ženski rod. Rekao je da zbog sintaktičkih osobitosti turskoga, ne-indoeuropskog jezika, te Pamukovih rečenica koje su često duge i veoma kompleksne nije moguće da dvojica prevoditelja, ako rade neovisno jedan od drugoga, dobiju identične rečenice i da je „pratio je li itko od prevoditelja čiji jezik dopušta takvu invenciju, postupio na taj način“<sup>79</sup> te da nigdje nije naišao na slično rješenje. Ipak, očito je da je francuski prevoditelj, neovisno o hrvatskom izdanju romana (francuski je prijevod objavljen 2001., a hrvatski 2004.), također osjetio kako smije na takav način intervenirati u tekst.

---

<sup>79</sup>*Pokradeni u prijevodu*, intervju s Igorom Lasićem, *Feral Tribune*, (26. siječnja 2007.), 34-35, glavni urednik Heni Erceg, izdavala Kultura i rasvjeta, d.o.o.

### 6.3. Perspektiva pristupa tipa *sourcier* i *cibliste*

Ova nam je analiza omogućila da odredimo globalne tendencije francuskog prevoditelja i njegovih hrvatskih kolega u prijevodu ovog romana. Uporaba postupaka posrednog prijevoda francuskog prevoditelja pokazuje kako je on bio primoran prilagoditi originalni tekst zahtjevima ciljnog jezika čija su gramatika, pravopis i sintaksa bitno različiti od onih u izvornom jeziku. Vidljiva je međutim i neobavezna prilagodba, motivirana tendencijom da „udomaći“ tekst u francuskom jeziku (onoliko koliko je to moguće s obzirom da je riječ o romanu čiji su tema i sadržaj duboko ukorijenjeni u osmansku tradiciju). Prevoditelj je to postigao izborom vokabulara i rečenične strukture koja je u odnosu na svoj ekvivalent u hrvatskom prijevodu mnogo više udaljena od slova izvornog teksta, u toj mjeri da ponekad čak i mijenja neke slike. Pogledajmo sljedeće primjere:

„*Hayriye onlara para verdi. Üstleri başları kar tutmuştu.*“ „*Başka?*“ „*Meydanda nişana ok atıyorlardı.*“ (str. 209.)

„*Hajrija im je dala novca. Glave, odjeća, sve im je bilo pod snijegom.*“ „*Još?*“ „*Na trgu su gađali strijelama u metu.*“ (str. 190.)

„...*Hayriyé, elle leur a donné des pièces. Ils avaient de la neige partout, sur la tête, jusqu'au pieds. –Et puis il y avait des archers qui s'entraînaient sur la place.*“ (str. 326.)

Ovdje je riječ o ulomku iz razgovora Šekure i njenih sinova koji joj opisuju što su sve vidjeli na povratku kući. Šekura ih potiče da nastave govoriti kazavši im „*Başka?*“, te oni nastavljaju. Međutim, ovaj se dijalog u francuskom prijevodu stapa u repliku jednog od sinova. Usto, osobe koje „gađaju strijelama u metu“ postaju strijelci koji vježbaju. Ovo nije samo po sebi netočan prijevod jer je moguće da dijete opisuje upravo takvu scenu, ali ilustrira našu tvrdnju o mnogo slobodnijem odnosu koji francuski prijevod ima prema originalu.

S druge strane, isti primjer pokazuje i suprotnu tendenciju hrvatskog prijevoda da se strože drži slova originala. Prevoditelji to čine izborom velikog broja turcizama, stilski obilježenih riječi u hrvatskom jeziku, koji su im omogućili da jako dobro prenesu ozračje i ton originala. Njihova se orijentacija prema izvornom jeziku stoga pokazala uspješna: budući da se priča iz originala odvija u prošlosti, ona sadrži stilski ili barem „temporalno“ obilježene riječi. Uporaba turcizama omogućila je očuvanje izvornog ozračja, ali je istovremeno unijela kulturnu nijansu koja je hrvatskom čitatelju pomogla da u svojoj mašti oživi upravo onu sliku koju je zamislio autor: sliku povijesnog Istanbula. Ona „stranost“ u prijevodu koju zastupaju

prevoditelji tipa *sourciers* ovom je prilikom pridonijela globalnom efektu koji je ostvario hrvatski prijevod. Za usporedbu, strategija „udomaćivanja“<sup>80</sup> termina u francuskom prijevodu lišila je njegovog čitatelja tog aspekta romana. I premda je točna činjenica da je francuska kultura toliko premoćna da ne potpada lako pod vanjski utjecaj, nismo uvjereni da bi prijevod više usmjeren k očuvanju leksičkog egzotizma bio loš izbor za ovaj roman.

Međutim, orijentiranost prema izvornom jeziku po našem mišljenju nije najuspjelije rješenje kada govorimo o prijevodu na sintaktičkoj razini. Hrvatski su prevoditelji ponegdje ostali tako blizu slovu originala da neke rečenice izgledaju čudno ako ih ne čitamo kao prijevod. Promotrimo nekoliko primjera:

„*Bana bir su ver Allah için.*“ *Sessizce verdi. İçmeden önce ağlamaktan şişmiş gözlerinin içine baktım.* (str. 278.)

„*Tako ti Boga, daj mi čašu vode!*“ *Dala je bez riječi. Prije nego što sam je popila, pogledala sam je ravno u oči nadute od plača.* (str. 256.)

„*Donne-moi un peu d'eau, par Dieu.*“ *Alors j'ai glissé, en lui passant le verre, et en la fixant dans les yeux:...*“ (str. 434.)

U suprotnosti s hrvatskim i francuskim, turski jezik ne zahtijeva eksplicitno izražavanje zamjenice u službi objekta, posebice u slučajevima kada je on već prethodno izražen. Zato elipsa u hrvatskom prijevodu izvornom hrvatskom govorniku ostavlja čudan dojam. Bolje bi zvučalo: *Dala* (ili *pružila*) *mi ju je bez riječi.*

Sljedeći je primjer međutim zanimljiv za francuski prijevod. Kao što je vidljivo iz originala, pripovijedač u ovom poglavlju je Ester, dok je Hajrija subjekt rečenice u trećem licu jednine. I dok Hajrija u izvorniku i u hrvatskom prijevodu Ester daje čašu vode (što je izbačeno iz francuskog prijevoda), francuski prijevod potonju označava kao subjekt ove rečenice koji je izgleda već popio svoju vodu i upravo vraća čašu Hajriji uputivši joj značajan pogled (dok u izvorniku to čini prije negoli popije vodu).

Kako bismo dali zaključak ovom dijelu naše analize, recimo da je Admiral imao pravo kad je ustvrdio da je svaki prevoditelj u praksi tip *cibliste*, posebice kad je riječ o jezicima kao što su turski, neindoeuropski jezik, te francuski i hrvatski. Međutim, smatramo i

---

<sup>80</sup>Termin preuzet iz članka Sevinç Türkan: „Orhan Pamuk's Kara Kitap: (British) Reception vs. (American) Translation“, u: *Making Connections: Interdisciplinary Approaches to Cultural Diversity*, 11/2, 39-58.



da Madeleine Stratford ima pravo kada kaže kako je moguće razlikovati prevoditeljske tendencije na više razina. I premda je izlišno govoriti o prijevodu s turskog na francuski i hrvatski jezik prema tipu *sourcier* na sintaktičkoj razini, moguće je ipak nijansirati tu namjeru na razini vokabulara. Ovdje je jasno da su hrvatski prevoditelji odlučili upotrijebiti vokabular „obojen“ turcizmima, dok je francuski prevoditelj čak i na ovoj razini bio orijentiran na ciljni jezik. O ovome će biti govora i u nastavku poglavlja.

#### 6.4. Toponimi

Riječ *Frenk* koju koristi Pamuk Osmanlijama je služila da na generički način označe sve što je pripadalo zapadnjačkoj, kršćanskoj civilizaciji. Premda u francuskom rječniku<sup>81</sup> postoji pravi ekvivalent te riječi (*franc*, *franque* pa čak i *francique*), francuski se prevoditelj odlučio za mnogo suvremenije termine *européen* ili *d'Europe*. Koristeći termin koji je moderniji od onoga kojim se poslužio autor, izbrisao je povijesnu nijansu, „*odeur du siècle*“, ali možemo ustvrditi i kako se, budući da je prijevod namijenjen francuskom, dakle zapadnom čitatelju, termin *européen* savršeno uklapa u izgradnju pojma dviju oprečnih umjetničkih i kulturnih filozofija i kako bi dodatak te vremenske ili povijesne nijanse otežao prijevod, ne dodajući mu ništa novo od koristi.

Hrvatski su prevoditelji bili svjesni toga da njihov ciljani čitatelj nije posve Zapadnjak, kao što nije ni Istočnjak: bilo im je jasno da za mu termin *Franak* neće najprije označavati „pripadnika germanskih plemena koji su prije velikih invazija nastanjivali obale Rajne i primorski dio Belgije i Nizozemske“<sup>82</sup>, kao što bi to bio slučaj s francuskim čitateljem, te da je to temelj na kojem Pamuk gradi svoju priču: povijesna oprečnost dviju civilizacija, tema poznata i česta i kod hrvatskih autora. Kao što su to naznačili<sup>83</sup> u napomeni na kraju romana, htjeli su izbjeći konotacije koje nose suvremeni termini *Europa* i *europski*. Ovdje bi stoga po našem mišljenju suvremeniji prijevod po primjeru onog francuskog bio pogrešan, pogotovo ako uzmemo u obzir svjesno nastojanje prevoditelja da očuvaju ozračje originala.

---

<sup>81</sup>Josette Rey-Debove, Alain Rey, ur., *Le Nouveau Petit Robert*, (Pariz: Dictionnaires Le Robert, 2007), 1094, 1096.

<sup>82</sup>Ibid., prijevod je naš

<sup>83</sup>*Zovem se Crvena*, 452.

*Frenk* üstatlarına özenerek nakkaşlara yaptırdığı resimlerden, *Venedik* hatıralarından bıktım.  
(str. 161.)

*...un dégoût pour ses interminables souvenirs de Venise, ses histoires de peintures imitées de l'Europe...* (str. 255.)

*Bilo mi je dosta i slikâ za koje je zahtijevao da budu izrađene u stilu franačkih majstora, i njegovih uspomena iz Mletaka.* (str. 145.)

*Yarın buraya kadiyi, yeniçerileri, ağabeyimin sağ olduğuna, hâlâ Acem dağlarında savaşmakta olduğuna yemin edecek şahitleri getireceğim...* (str. 246.)

*Demain, j'amènerai le juge, les janissaires, et des témoins pour statuer que mon frère aîné est bien vivant, et qu'il fait la guerre dans les montagnes d'Iran...* (str. 385.)

*Sutra ću ovamo dovesti kadiju, janjičare, svjedoke koji će potvrditi da je moj stariji brat živ i da još uvijek ratuje u perzijskim planinama...* (str. 226.)

Primijetimo i da je hrvatska tradicionalna toponimija omogućila prevoditeljima da budu sistematični u očuvanju povijesnog aspekta ove opreke pa su stoga umjesto termina *Venecija* i *iranski* odabrali starije termine *Mleci* i *perzijski*, dok je francuski prevoditelj nastavio zanemarivati taj „*odeur du siècle*“ i svome čitatelju predlagati suvremeniju verziju te opreke.

## 6.5. Termini koji se odnose na osmanski dvor i društvo

Osmanski je dvor imao mnogo odaja i prostorija čija imena ne odaju nužno i njihovu svrhu, ali su slikoviti suvremenom čitatelju. Hrvatski su se prevoditelji povodili logikom očuvanja i opisa termina, dok ih je francuski prevoditelj u svom prijevodu poopćio.

*Günlük hesap işleri, malzeme alışı, girilmesi yasak Enderun'a ölçü için geçiş gibi gerekçelerle Hazinebaşısı'nın odasının kapısında bekliyorlardı hepsi.* (str. 259.)

*Svi su pred vratima glavnog rizničara čekali s različitim povodima – radi sravnjivanja dnevnih obračuna, nabavke materijala ili dozvola za ulazak u Enderun, zabranjene prostorije Saraja, kako bi uzeli kakve mjere.* (str. 238.)

*Ils attendaient le Grand Trésorier, ..., chacun porteur de requêtes et de demandes, salaires, matériel, laissez-passer pour d'éventuelles mesures à prendre à l'intérieur de l'enceinte interdite.* (str. 405.)

Hrvatski su prevoditelji zadržali naziv *Enderun* za unutarnje prostorije dvora u koje je ulazak bio dopušten isključivo uz posebnu dozvolu, ali su u rečenici i glosaru na kraju knjige dodali objašnjenje. Francuski je prevoditelj odlučio izostaviti specifičnost naziva i prenijeti samo ekskluzivnu narav dotičnog mjesta.

Riječ *sipahi* označava konjanika osmanske vojske, ekvivalent europskom vitezu s obzirom na društveni i gospodarski položaj. Hrvatski su prevoditelji ponovno iskoristili jezične kontakte hrvatskog i turskog, upotrijebivši turcizam *spahija*, koji bi trebao biti poznat većini obrazovanih čitatelja. Francuski prevoditelj nije imao tu sreću pa je upotrijebio riječ *soldat* (vojnik). Posuđenica *spahi* postoji u francuskom jeziku, ali je kod nje došlo do pomjeranja značenja pa ona tako danas označava vojnika koji je pripadao lokalnoj konjaničkoj jedinici u francuskim kolonijama u Sjevernoj Africi pa prema tome stvara drukčiju sliku. Iako riječ *soldat* nažalost ne prenosi društvenu i gospodarsku konotaciju koju nosi turski termin, u ovom kontekstu ipak prenosi čast koja se u društvu obično pridaje junačkoj vojničkoj figuri:

*Şeküre Hanım, sen ağabeyimin karısı olmakla, çocukları yanına alıp hâlâ şer'an evli bulunduğun kahraman sipahinin evine hemen şimdi dönersen en iyi işi yapacaksın. (str. 249.)*

*Gospođo Šekura, budući da si žena moga starijeg brata, učinit ćeš najbolju stvar ako uzmeš djecu i odmah se vratiš u dom junaka i spahije s kojim si još uvijek u zakonitom braku. (str. 229.)*

*Madame Shékuré... tu es la femme de mon frère aîné, il me semble que tu ferais mieux de revenir tout de suite, avec les enfants, chez cet héroïque soldat qu'est leur père, et dont tu es toujours légalement la femme. (str. 389.)*

## **6.6. Imena, titule i zanimanja**

### **6.6.1. Vlastita imena**

Pamuk se u svojim romanima često igra konotacijama koje imaju turska vlastita imena, iskorištavajući sugestivnost vlastitih imena svojih likova, pojačanu zahvaljujući mogućnostima turskog jezika koji dopušta mnogo slobodniju upotrebu općih imenica u imenovanju osoba nego u nekim drugim jezicima. Sevinç Türkan ističe njihovu važnost za tematiku djela, njihovu intertekstualnost i književno podrijetlo.<sup>84</sup> Ona u turskom jeziku vrlo često imaju i funkciju opće imenice. Stoga prevoditelji njegovih romana moraju odabrati između prijevoda, očuvanja izvornog načina pisanja ili pak transliteracije. Ovdje su se prevoditelji na oba jezika odlučili za prijevod nadimaka i transliteraciju vlastitih imena čije značenje nije odmah očito (za ona imena koja su podrijetlom arapska ili perzijska). Uporabom ovih dvaju postupaka intertekstualnost i alegorijsko značenje nadimaka (primjerice nadimaka majstora minijaturista) postaju nejasni francuskom i hrvatskom čitatelju, ali smatramo da se u slučaju ovog romana takav gubitak može tolerirati.

Prijevod imena jednog od glavnih junaka, Kare, zanimljiv je iz leksičkog aspekta: hrvatski su prevoditelji, umjesto da prevedu *Kara* kao *Crni*, u cilju da očuvaju ozračje i duh romana odlučili u prijevodu zadržati ime kao turcizam. Francuski prevoditelj nije imao mogućnost ovakvog izbora pa je bio prisiljen prevesti ime i, budući da se francuska riječ *noir* koristi prvenstveno kao pridjev (kao imenica označava osobu crne rase što predstavlja dodatnu poteškoću za prevoditelja), zbog pravila francuske gramatike dodati mu određeni član *le* kako bi od njega načinio imenicu, što svakako nije doprinijelo tijeku prijevoda.

---

<sup>84</sup>Türkan, op. cit., 48.

Ne možemo zaobići primjer naveden u nastavku. Majstor Osman se obraća jednom iluminatoru čije je ime *Nuri* što znači *svijetli, sjajni* (fr. *clair*). Ovdje problem nastaje zbog dvostrukog postupka francuskog prevoditelja koji je istodobno nastojao prevesti i objasniti značenje tog imena, što je bespotrebno otežalo prijevod. Hrvatski su prevoditelji pak odlučili prenijeti ime kakvo jest, vjerojatno zato što je riječ o marginalnom junaku romana.

„*Nuri Efendi*,“ *diye seslendi, kambur ve solgun bir nakkaşa*, „*Kara Çelebi*'ye *bir vaziyet ver!*“ (str. 69.)

*Il appela pour s'amuser „Monsieur le Clair“, un peintre tout courbé et blafard, qui s'appelait Nûrî, et lui demanda de faire les honneurs de la visite au „Sieur Le Noir“.* (str. 108.)

„*Nuri-efendija!*“, *oslovio je jednog pogrbljenog, blijedog iluminatora*, „*omogući gospodinu Kari 'uvid u stanje stvari'!*“ (str. 59.)

#### 6.6.2. Titule

Prijevod turskih vlastitih imena može biti još teži kada su im pridružene titule kao *hanım*, *bey*, *Efendi* ili pak *Çelebi*. U turskom se te titule češće pridružuju imenima, nego prezimenima osoba pa su potonja često i izostavljena. Uzmimo najprije titulu *hanım*. Tu titulu većina likova koristi u obraćanju Šekuri, a svi su je prevoditelji, u nedostatku drugog izbora, doslovno preveli, što je u oba jezika ostavilo pomalo čudan i nespretan dojam na čitatelje, koji su takve titule naviknuli vidjeti uz prezimena. Još je čudnija i uporaba drugog lica jednine u direktnom obraćanju osobi kojoj je pridana titula:

*Şeküre Hanım*, *sen ağabeyimin karısı olmakla, çocukları yanına alıp hâlâ şer'an evli bulunduğun kahraman sipahinin evine hemen şimdi dönersen en iyi işi yapacaksın.* (str. 249.)

*Madame Shékuré... tu es la femme de mon frère aîné, il me semble que tu ferais mieux de revenir tout de suite, avec les enfants, chez cet héroïque soldat qu'est leur père, et dont tu es toujours légalement la femme.* (str. 389.)

*Gospodo Šekura*, *budući da si žena moga starijeg brata, učinit ćeš najbolju stvar ako uzmeš djecu i odmah se vratiš u dom junaka i spahije s kojim si još uvijek u zakonitu braku.* (str. 229.)

Ovu strukturu pronalazimo i drugdje, uz različite titule. Odluka svih prevoditelja da zadrže ovu uporabu zamjenica u jednini uz titule mogla bi se možda objasniti nastojanjem da

se u prijevodu očuva taj istodobno bliski, ali uglađeni način obraćanja nekome, koliko god on izgledao čudno francuskom ili hrvatskom čitatelju.

Zanimljivo je ponovno primijetiti kako su hrvatski prevoditelji ponovno imali sreće s turcizmima pri prijevodu titule *Efendi*. Tako su likovi *Zarif Efendi* (fr. *Monsieur Délicat*, pozlatar ubijen na početku romana) i *Enişte Efendi* (fr. *Monsieur l'Oncle*) postali Tankoćutni-efendija i Tetak-efendija, prema hrvatskom običaju da titule turskog ili bolje osmanskog podrijetla (a titula *efendija* postoji u hrvatskom vokabularu) slijede ime i s njime su povezane povlakom.

### 6.6.3. Sultan

Turska riječ *Padişah* koja označava vladara nije sistematično prevedena na francuski. Moguće je međutim ustvrditi kako mu je, ondje gdje je riječ o vladaru koji je ujedno i lik u romanu, prevoditelj gotovo uvijek davao titulu *Sultan*:

*Padişahımız*, „duydun mu“, diyen bakışlarla Bostancıbaşı'na baktı. (str. 312.)

*Notre Sultan* s'est tourné vers le Grand Jardinier en lui lançant un regard qui voulait dire: „C'est compris?“ (str. 492.)

Brojne parabole koje Pamuk uvodi u glavni tok romana često spominju legendarne vladare koji obično nose titulu *padişah*, ako već nemaju posebnu titulu kao što su *han* ili *şah*. Najbolju ilustraciju takvog nesistematičnog prijevoda predstavlja ulomak iz teksta u kojemu majstor Osman pripovijeda priču o ljubomornom *padişahu* i njegovoj kćeri koju je naslikao neki mladi umjetnik, a da je zapravo nikada nije ni vidio:

„Bir zamanlar İsfahan'a hakim kalesinde yalnız yaşayan kitapsever, nakışsever bir *padişah* varmış,“ diye bir hikâye anlatarak cevap verdim. “Güçlü kudretli, zeki, ama acımasız bir *padişahmı* bu. ...Sayfalar arasındaki kalabalık bir resimde görünen solgun güzel, kıskanç *padişahın* kızymış!“ (str. 290.)

*J'ai choisi de répondre par une parabole: „Il était une fois, dans la ville d'Ispahan, un souverain bibliophile, qui vivait reclus dans sa forteresse, bien loin du monde. C'était un padishah puissant, intelligent, mais fort cruel aussi. ...la rumeur publique voulut que certaine beauté, dolente et pâle, sur une image de foule dans ce livre, était la fille du roi jaloux!“*  
(str. 454.-455.)

Ova je nesukladnost vidljiva i u prijevodima kompleksnijih titula kao što su *Padişah Hazretleri*, *Cihanpenah Padişahımız*, *Padişahımız Efendimizin* ili njihovim kombinacijama. Titula *Padişah(ımız) Hazretleri* tako je na francuski prevedena kao *(notre) vénéré Maître*, *(notre) vénéré Sultan*, *Sa Sainteté (notre) Sultan* ili pak kao *Très Saint Padishah*.

Hrvatski su prevoditelj odlučili zadržati tursku titulu i prilagoditi je hrvatskom jeziku:

*Padişahımız*, „duydun mu“, diyen bakışlarla *Bostancıbaşı*'na baktı. (str. 312.)

U pogledu našeg Padišaha, upućenog *bostandžibaşı*, razaznavalo se pitanje je li to čuo. (str. 291.)

Smislenost prijevoda očuvali su i prevodeći sistematično dulju titulu *Padişah Hazretleri* kao *preuzvišeni Padişah*, ili pak *Cihanpenah Padişahımız* kao *preuzvišeni Padişah*, *Uzdanica ovog svijeta*.

#### **6.6.4. Bostancıbaşı**

Turska titula *bostancıbaşı* može se zapravo prevesti kao „glavni vrtlar“, ali u stvarnosti označava zapovjednika sultanove straže koji je izvršavao pogubljenja i upravljao mučenjima zatvorenika. Međutim, francuski se prevoditelj, suočen s činjenicom da mu materinji vokabular ne nudi nijedan termin kojim bi u potpunosti preveo značenje sadržano u ovoj tituli, odlučio za gotovo doslovan prijevod: „*le Grand Jardinier*“, ne ponudivši nikakvo dodatno objašnjenje:

*Anlarsanız, büyük ihtimal hemen koşa koşa beni Bostancıbaşı'nın işkencecilerine teslim edersiniz.* (str. 116.)

*Car, alors, je gage que vous iriez de ce pas, et en courant! me livrer aux bourreaux du Grand Jardinier.* (str. 184.)

Primjer koji gore navodimo nasreću je opremljen objašnjenjem jer nam Pamuk kaže kako bi se nesretnik mogao predati mučiteljima (fr. *bourreaux*) „glavnog vrtlara“, ali i to može biti zbunjujuće za čitatelja koji ne zna kakvu funkciju obnaša osoba na tom položaju.

Premda koriste turcizam *bostandžibaša*, hrvatski prevoditelji ipak su pribjegli objašnjenju ondje gdje se ta titula po prvi puta spominje u tekstu:

*Ako vam to pođe za rukom, vrlo je vjerojatno da ćete otići trkom i prijaviti me mučiteljima zapovjednika sultanove tjelesne garde.* (str. 104.)

U ostatku prijevoda koriste turcizam koji navode i u glosaru na kraju romana.<sup>85</sup>

#### 6.6.5. Ester

Ester je prodavačica tkanina i tričarija koja posjećuje žene u njihovim domovima kako bi im prodala ponešto, ali i istovremeno kako bi im pomogla u razmjeni ljubavnih pisama s njihovim ljubavnicima, te kao posrednica u sklapanju brakova. Turska riječ *bohçacı* označava uličnu prodavačicu i tako je prevode hrvatski prevoditelji (nude dakle objašnjenje značenja), a ponekad se koriste i hrvatskom riječi *pokućarka*, koja dobro opisuje njeno zanimanje:

*Bohçacı: Bayramlık elbise için Çin'den gelmiş ipeklilerim var!* (str. 392.)

„*Pokućarkaaaa!*“, vikala sam. „*Stigla je kineska svila za prazničku odjeću!*“ (str. 368.)

Francuski se prevoditelj međutim ne ograničava na samo jedan prijevod te riječi pa tako Ester, već prema kontekstu, postaje *la colporteuse* (ulična prodavačica), što bi bio najtočniji prijevod turske riječi:

*Evli misin, bekâr mısın, gizli sevgilin için İstanbul'un en başta gelen bohçacısı Ester'den ipek mendil alır mısın?* (str. 44.)

*Tu prendras bien un petit mouchoir en soie de la première colporteuse d'Istanbul, Esther, pour te servir?* (str. 68.)

Kada to odgovara kontekstu, ona je i *une entremetteuse* (posrednica, podvodačica). Na taj način prevoditelj vješto uvodi nijansu koja je nedostajala prvom prijevodu, naznačujući francuskim čitateljima važnu ulogu koju Ester ima u ljubavnoj priči Kare i Šekure:

*Aşk mı insanı budala yapıyor, yoksa yalnızca budalar mı âşık oluyor? Yıllardır bohçacılık, çöpçatanlık yapıyorum, bunun cevabını bilemiyorum.* (str. 98.)

*Est-ce l'amour qui rend idiot, ou n'y a-t-il que les crétins pour tomber amoureux? Voilà ce que ma longue pratique d'entremetteuse ne m'a pas encore permis de décider.* (str. 154.)

---

<sup>85</sup>I francuski prijevod ima dodatak, ali ovdje je riječ o kronološkom pregledu razvoja Osmanskog Carstva od 330. pr. Kr. do 1617. godine



Hrvatski prevoditelji koriste riječ *provodadžinica* samo ondje gdje je ta njena funkcija eksplicitno naznačena, kao što je to slučaj u ovom primjeru:

*Pravi li ljubav od čovjeka budalu ili se samo budale zaljubljuju? Već sam godinama prodavačica-pokučarka i provodadžinica, a nisam uspjela dokučiti odgovor na to pitanje.*  
(str. 87.)

Scene u kojima Ester stiže u neku četvrt izvikujući svoje zanimanje, što je i danas česta praksa uličnih prodavača ili sakupljača u Turskoj, čine zanimljivu iznimku u francuskom prijevodu. U njemu naime Ester ne izvikuje svoje zanimanje, već kvalitetu svojih proizvoda:

*Evin kapısını vururken şakacılığım tuttu da bağırđım. „Bohçacı geldi, bohçacı,“ dedim. „Padişah'a layık en âlâsından raksbendi tülbentim var, Keşmir'den gelmiş harika şallarım, Bursa kadifesinden kuşaklığım...“ (str. 99.)*

*En arrivant devant la porte, je me suis sentie en verve, et j'ai entonné ma goulante:  
„Lingerie, froufrous, toilettes! Ils sont beaux, mes cachemires! et mes châles de mousseline, mes écharpes à volants, c'est royal, c'est du premier choix! et mes ceintures en satin de Brousse...“ (str. 155.)*

#### 6.6.6. Pripovijedač

Turska riječ *meddah* označava putujućeg pripovijedača koji u kavanama priređuje jednostavne igrokaze i pripovijeda legende i priče iz usmene predaje. Primjeri koje ćemo navesti u nastavku pokazat će nam kako su hrvatski prevoditelji odlučili koristiti tursku riječ, prilagodivši je hrvatskoj deklinaciji (ali ne i pravopisu), koja u njihovom prijevodu postaje stilski obilježena. Francuski je prevoditelj većinom koristio riječ *conteur* (pripovijedač), iako je u nekim situacijama uveo i neke druge:

*Günümüziün bundan sonrasında, Halep kahvehanelerinde meddahların hem oynayıp hem anlattığı gördüğüm kovalamacalı hikâyelere benzer bir yan var.* (str. 226.)

*Le déroulement de cette journée ressembla par certaines côtés aux histoires de porusites haletantes que j'avais pu voir raconter, comme on joue au chat et à la souris, par les conteurs de cafés d'Alep.* (str. 353.)

*U svemu što je uslijedilo u smiraj ovoga dana ima neke sličnosti s vratolomnim pričama koje meddasi u alepskim kavanama istodobno i pričaju i igraju.* (str. 206.)

*Meddah efendi, sen her şey taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın! diyorlarmış.* (str. 401.)

*J'en entends qui me mettent en défi: „Monsieur le satiriste, tu peux tout contrefaire, mais tu ne peux pas faire... la Femme.“* (str. 631.)

*Kažu: „Meddah-efendija, ti sve i svakoga možeš oponašati, ali ne možeš biti žena!“* (str. 377.)

#### **6.6.7. Smrt, Šejtan**

Smrt je lik romana koji ima i svoje poglavlje, ali se pojavljuje i kasnije, prilikom Tetkovog ubojstva, kada on opisuje svoj susret s njom. Pritom je sasvim logično da koristi vokabular specifičan za muslimana koji je živio u Osmanskom Carstvu u 16.st.

Kako bi bolje prenijeli stil i ozračje romana, hrvatski prevoditelji su zadržali ime anđela smrti iz židovske i muslimanske tradicije, pridodajući mu i objašnjenje:

*„Sen kimsin?“ diye: „Ben Azrail“* (str. 201.)

*„Tko si ti?“ „Ja sam Azrail, anđeo smrti...“* (str. 184.)

Premda francuski jezik poznaje ime *Azraël*, prevoditelj je ipak odlučio ne samo prevesti, nego i prilagoditi sliku Smrti ciljanom jeziku i kulturi:

*„Qui es-tu donc?“ L'étranger répond: „La Mort.“* (str. 314.)

Iako ne možemo njegov izbor nazvati pogrešnim jer se značenjski savršeno uklapa u tekst, ne možemo ni zanemariti gubitak nijansi koje je u sebi nosio izvorni termin. Prilagodivši ga francuskoj kulturi, izrazito ne-muslimanskoj, prevoditelj je u potpunosti izbrisao osobnu dimenziju koje je ovo iskustvo imalo za Tetka.

Isto se može primijetiti i za lik Šejtana, samo što je ovdje francuski prevoditelj mogao birati između termina *Diable* i *Satan*, od kojih prvi potječe iz starogrčkog, a drugi iz latinskog jezika, dakle između termina koji pripadaju zapadnom kulturnom krugu. Hrvatski su se prevoditelji pak odlučili za turcizam *Šejtan*, to jest islamsko ime lika, zadržavajući tako kulturnu referencu iz originala.

## 7. Zaključak traduktološke analize

Naša nam je traduktološka analiza hrvatskog i francuskog prijevoda romana *Zovem se Crvena* omogućila da pobliže razmotrimo traduktološku teoriju Jean-Renéa Ladmirała i njegovu podjelu prevoditeljskih tendencija na one usmjerene prema izvornom, to jest ciljnom jeziku, onako kako se ona javlja u praksi. Pokazali smo da je pravi prijevod usmjeren isključivo na izvorni jezik praktički nemoguć kada radimo s jezicima koji se međusobno toliko razlikuju. Strukture i kulturni konteksti jezika koji primaju strani tekst zahtijevaju od prevoditelja da upotrijebi strategije posrednog prijevoda i da prilagodi tekst njegovom novom okružju.

Analiza prijevoda na leksičkoj razini pokazala nam je međutim kako ta podjela u praksi ne mora biti toliko stroga, posebno ako prevoditelj želi postići dobar prijevod: lijep, ali i vjeran originalu. Hrvatski je prijevod primjer kako usmjerenost prema izvornom jeziku pri izboru ciljnog vokabulara može doprinijeti kvaliteti prijevoda. Prijevodi koje smo promotрили i zaključci koje smo izveli iz njih pomažu nam da ustvrdimo da bi, kad je riječ o prijevodu književnog djela s turskog jezika ukorijenjenog u povijest i tradiciju kao što je ovaj, takav postupak mogao biti poželjan za prijevod dostojan svog originala. Kao što je očito iz naših komentara primjera, smatramo da je francuski prijevod dobro prilagođen ciljnom jeziku i uravnotežen u odnosu na izvorni jezik, ali da je nažalost lišen bogatstva slika koje je Orhan Pamuk stvorio koristeći sve mogućnosti koje mu je na raspolaganje dao turski jezik.

## 8. Prijevod kritika romana s francuskog na hrvatski jezik

Ovdje ćemo ponuditi svoje prijevode nekoliko kritika romana *Zovem se Crvena*. No prije treba reći kako, usprkos svom neizmjernom međunarodnom uspjehu, Orhan Pamuk nije česta tema književnih kritika na francuskom jeziku, ako je suditi po rezultatima naše pretrage izvora dostupnih na Internetu ili u Sveučilišnoj knjižnici za jezike i civilizacije (fr.

*Bibliothèque universitaire des langues et civilisations*) u Parizu. Ako izuzmemo kratke kritike, ili bolje rečeno, sažetke romana koji su objavljeni u književnim časopisima i web-stranicama koje se bave književnošću (jedan smo i preveli), uspjeli smo pronaći tek nekoliko kritika koje zaslužuju biti smatrane ozbiljnim tekstovima. Moramo nažalost reći kako i one sadrže pogreške koje se ne bi smjele javljati u ozbiljnim člancima. Bolje rečeno, riječ je najčešće o pogreškama u imenovanju likova ili njihovih uloga u romanu. Kritike koje smo odabrali za ovaj rad razlikuju se po aspektu romana o kojemu govore. Započet ćemo s novinarskom kritikom Sophie Basch, koja predstavlja roman, zatim ćemo prijeći na članak Valérie Gay-Aksoy, prevoditeljice romana Orhana Pamuka i Elif Şafak koja govori o Pamukovom jeziku, a na kraju će biti članak Rose Galli Pellegrini koji se bavi konceptima slike i identiteta u četiri najpoznatija Pamukova djela: *Snijeg*, *Zovem se Crvena*, *Istanbul* i *Bijeli zamak*.

## 8.1. Insaisissable Istanbul

Quinzaine Littéraire - Pamuk Orhan "Mon nom est rouge". Un article de Basch Sophie "Insaisissable Istanbul"  
Romans,récits — Littérature (contemporaine). Revue n°820 parue le 01-12-2001

Orhan Pamuk, décidément le plus brillant romancier turc actuel, alterne roman contemporain et roman historique. Après *La Vie nouvelle*, qui abandonnait le lecteur au caprice des autobus sillonnant l'Anatolie sous le regard d'anges menaçants, le revoilà, comme dans *Le Château blanc*, replongé dans les labyrinthes de l'Empire ottoman. *L'Istanbul de 1591* ne diffère pas foncièrement d'Istanbul tel qu'il apparaît dans *Le Livre noir*, ouvrage qui valut au romancier sa renommée internationale.

Comme d'habitude, Istanbul, métropole fluctuante et insaisissable, pieuvre faite ville, est ici la véritable protagoniste. Pamuk aime peindre Istanbul sous la neige, voilée par des brouillards glacés propices au mystère et au crime. Une fois encore, il applique sa recette, et celle-ci fait merveille ; une fois encore, il s'agit d'un thriller ; une fois encore, d'un roman polyphonique, jouant sur la guerre des points de vue et des nerfs. Car la multiplication des points de vue, chez Pamuk, n'accentue pas l'éclairage, elle précipite le lecteur au centre d'un tourbillon ténébreux. Rares sont les écrivains qui, comme celui-ci qui ne se présente pas comme un auteur de romans policiers, distillent l'inquiétude avec une telle science. Assez semblable à un Gogol turc, Pamuk manie la peur en maître, avec juste ce qu'il faut d'humour pour que le lecteur, au lieu de rire, prenne au sérieux l'angoisse qu'il saupoudre avec une telle désinvolture. Cette peur, omniprésente, s'infiltré partout. La Peur, chez Pamuk, est ventriloque. Elle habite tous ses personnages, toutes ses voix, jusqu'à ses incarnations les plus invraisemblables, si bien qu'à la fin elle les recouvre toutes : la polyphonie se métamorphose en sourdine monocorde et terrifiante.

Les voix, cette fois, sont celles de *Le Noir*, peintre de miniatures à la mode persane ; de Shékuré, la femme qu'il aime, et de son père, l'Oncle, nostalgique des beautés de Venise, maître de l'atelier clandestin où se prépare le livre qui contiendra le portrait du Sultan à la mode occidentale ; celle d'Osman, le maître de l'atelier impérial, et celles de ses disciples et mignons, Olive, Papillon, Cigogne ; celle de Monsieur Délicat, l'ornemaniste dont l'assassin demeure inconnu ; d'Esther, l'entremetteuse juive ; celle de l'Assassin, qui peut être chacun des précédents. À ces voix, s'ajoutent celles des abstractions et des objets inanimés, le Cheval et l'Arbre des miniatures, sans oublier le Rouge, l'incarnat des miniatures, des caftans, des

bannières, des nappes de fête, des manteaux de rois, des grenades, des cerises confites - des blessures, de la Mort.

Comme des scènes d'enluminures, les discours se déroulent, se recourent et s'entrelacent. Monsieur Délicat, l'enlumineur, a été assassiné parce qu'il s'apprêtait à dénoncer les peintres qui, clandestinement, oeuvraient à la réalisation d'un livre où la vision de Dieu, directement transposée sur le papier par les calames impersonnels des artistes officiels, serait remplacée par la vision des hommes, une vision individuelle, réaliste, qui figure la perspective et reproduit fidèlement les traits des visages. Une vision qui, affirmant la différence des styles, et honorant le style jusque dans ses défauts, signera la fin d'un Empire condamné à singer les manières occidentales, ou à s'abîmer dans la répétition désormais stérile d'images machinalement reproduites par des miniaturistes désabusés. En fin de volume, une chronologie permettant de situer dans l'histoire l'évolution de l'Empire ottoman et de sa peinture, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, fournit un axe bien précieux. Car il ne faudrait pas s'abuser sur le sens de la confrontation, verticale bien plus qu'horizontale. Au-delà de l'affrontement entre deux civilisations, on assiste ici, comme dans toute l'oeuvre de Pamuk, à l'affrontement entre deux temps, prenant l'apparence d'une lutte entre deux univers, qui s'imbriquent, luttent et se déchirent avant l'inéluctable désintégration du passé, et la précaire victoire d'un présent désigné comme prochaine cible.

## 8.2. Neuhvatljivi Istanbul

Quinzaine Littéraire - Pamuk Orhan "Mon nom est rouge". Basch Sophie, članak "Neuhvatljivi Istanbul" Romans,récits — Littérature (contemporaine). Časopisbr. 820 objavljen 01.12.2001.

Orhan Pamuk, uvjerljivo najbriljantniji aktualni turski romanopisac, sa suvremenog romana prelazi na povijesni. Nakon romana Novi život koji čitatelja prepušta hirovima autobusa koji pod pogledom prijetećih anđela uzduž i poprijeko prelaze Anadolijom, evo ga opet, ponovno uronjenog u labirinte Osmanskog Carstva, kao što je to bio slučaj i u Bijelom zamku. Istanbul iz 1591. godine ne razlikuje se bitno od Istanbula koji se pojavljuje u Crnoj knjizi, djelu koje je romanopiscu donijelo međunarodni ugled.

Kao i obično, ovdje je Istanbul, nestalna i neuhvatljiva metropola, grad-hobotnica, pravi protagonist. Pamuk voli slikati Istanbul pod snijegom, obavijen ledenim maglama prikladnima za misteriju i zločin. On još jednom primjenjuje svoj recept, a taj čini čudo; još jednom riječ je o trileru; još jednom o višeglasnom romanu čija je okosnica rat stavova i živaca. Jer umnožavanje stavova kod Pamuka ne naglašava osvjetljenje, ono čitatelja baca u središte mračnog vihora. Rijetki su pisci koji tako znalački šire nemir, poput ovog koji se ne predstavlja kao autor detektivskih romana. Dosta nalik nekom turskom Gogolju, Pamuk majstorski manipulira strahom, uz upravo onoliko humora koliko je potrebno da čitatelj, umjesto da se smije, ozbiljno shvati tjeskobu što ju ovaj tako nehajno sije. Taj se sveprisutni strah uvlači posvuda. Strah je kod Pamuka trbuhozborac. On nastanjuje sve njegove likove, sve njegove glasove, sve do svojih najnevjerovatnijih utjelovljenja, tako da ih na koncu pokriva sve : višeglasje se pretvara u jednoakordno i zastrašujuće zatišje.

Glasovi ovoga puta pripadaju Kari, slikaru minijatura u perzijskom stilu, Šekuri, njegovoj voljenoj i njezinom ocu, Tetku, zaljubljeniku u ljepote Venecije, voditelja tajnog ateljea u kojem se priprema knjiga koja će sadržavati sultanov portret u zapadnjačkom stilu; Osmanu, voditelju carskog ateljea i njegovim naučnicima i podređenima, Maslini, Leptiru, Rodi; Tankoćutnom Efendiji, umjetniku čiji ubojica ostaje nepoznat; Ester, židovskoj posrednici; ubojici koji može biti bilo tko od prethodno navedenih. Tim se glasovima pridružuju i glasovi apstrakcija i neživih predmeta, Konj i stablo minijaturista, da ne zaboravimo i Crvenu, boju minijatura, kaftana, zastava, svećanih stolnjaka, kraljevskih ogrtača, šipka, ušećerenih trešanja – rana, Smrti.

Poput prizora iz iluminacija, govori se odvijaju, preklapaju, isprepliću. Iluminator Tankoćutni Efendija ubijen je jer se spremao prokazati slikare koji tajno rade na knjizi u kojoj bi Božji

pogled, izravno prenesen na papir bezličnim kistovima službenih umjetnika, bio zamijenjen ljudskim, individualnim, realističnim pogledom, koji oblikuje perspektivu i vjerno reproducira crte lica. Vizija koja potvrđuje razlike u stilovima i poštuje stil sve do njegovih mana i koja će označiti kraj Carstva, osuđenog na oponašanje zapadnjačkih običaja ili nestanak u ionako već sterilnom ponavljanju slika koje mehanički reproduciraju ravnodušni minijaturisti.

Kronologija na kraju knjige predstavlja vrijednu os jer nam omogućava da u povijest smjestimo razvoj Osmanskog Carstva i njegovog slikarstva do 17. st. Naime, ne smijemo se prevariti oko značenja sukoba, vertikalnog prije negoli horizontalnog. Osim sukobu dvaju civilizacija, ovdje, kao i u čitavom Pamukovom opusu, svjedočimo sukobu dvaju vremena, koja poprimaju izgled borbe između dvaju svjetova što se isprepleću, bore i međusobno razdiru prije neizbježnog raspadanja prošlosti i nesigurne pobjede sadašnjosti naznačene kao buduća meta.



### **8.3. Une voix qui résiste à la joliesse**

*10 grandes voix de la littérature étrangère - 01/08/2013 par Valérie Gay-Aksoy dans Mensuel n°534 à la page 70*

Traduire Pamuk est parfois une épreuve de force, tant le romancier, rétif à la simple élégance stylistique, peut rudoyer la langue. On risque dès lors de lisser son écriture.

Orhan Pamuk est un écrivain turc au talent unanimement reconnu. Pourtant, la virulence de certains débats en Turquie ne laisse pas de surprendre. Arguments politiques pour les uns, questions de style pour les autres... Difficile de débrouiller l'écheveau de critiques souvent excessives, qui présentent toutefois le mérite de pointer le rôle positif de la traduction dans la notoriété internationale de cet auteur.

#### **Se faire maçon ou géomètre**

« Je parle mal le turc et fais des déclarations stupides », affirme dans un entretien à The Paris Review un Orhan Pamuk ironique et philosophe Conscient aussi de son caractère novateur. Ce qui n'avait pas échappé à Münevver Andaç, elle qui persuada Gallimard de publier ce jeune auteur et qui fut, jusqu'à La Vie nouvelle, sa traductrice en français. Foisonnante et érudite, l'écriture de Pamuk est toujours attentive à l'acte littéraire, consciente de l'aspect artefact du roman... Una cosa mentale. De son côté, la tête dans le guidon, le traducteur bataille avec un texte rétif, peu élégant parfois. Il râle contre l'auteur qui pose les pierres et érige la bâtisse sans penser à « faire joli », qui l'oblige à se faire maçon, géomètre, qui le frustre souvent du plaisir sensuel de la belle langue. Le beau style, voilà tout le débat. La rugosité du style en turc s'estomperait-elle au crible de la traduction ?

#### **Phrases proustiennes**

Architecturale. S'il ne fallait retenir qu'un terme pour qualifier l'écriture de Pamuk, ce serait celui-là. Un aspect que reflète aussi la phrase. L'imbrication des thèmes crée de longs développements, des incises pour opérer un lien, pointer une similitude entre des époques, des lieux ou des personnes, générant de très longues phrases, qualifiées par d'aucuns de proustiennes. Dans Istanbul. Souvenirs d'une ville, par exemple, cette perpétuelle mise en perspective, cette volonté de précision spatiale et temporelle aux allures de démonstration logique risque parfois d'alourdir le texte. La profusion des thèmes exige une grande rigueur de construction.

En turc, le système de suffixation permet d'apposer de façon très synthétique toute une série d'éléments en amont du sujet grammatical, mais, en français, cette somme d'informations engendre une multitude de pronoms relatifs pas toujours faciles à organiser. Il faut également déployer des trésors d'ingéniosité pour gommer des redondances, des répétitions, dont l'auteur ne se prive pas mais que le français ne tolère pas. Que l'on traduise le texte « tel qu'il est écrit » comme y invite Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*, et la maison d'édition a tôt fait d'exiger que l'on remette l'ouvrage sur le métier. Vu l'épaisseur desdits ouvrages et le travail monstre qu'ils requièrent, la difficulté rencontrée un temps par l'éditeur pour fidéliser les traducteurs n'est guère surprenante.

Difficile à traduire, difficile à lire aussi. Déstabilisés par une multiplicité de perspectives, certains se plaignent de ne pouvoir terminer ses romans, les déclarent illisibles - après *Le Livre noir* parut une floraison d'ouvrages visant à expliquer la modernité d'une telle démarche. Quelques-uns se demandent même : « Un mauvais écrivain peut-il être bon romancier ? », ou : « Orhan Pamuk doit-il le Nobel à ses traducteurs ? » Toute « pamukienne » qu'elle soit, l'idée qu'un traducteur puisse se substituer à l'auteur est aussi absurde que chimérique. Par quel miracle un polissage de style pourrait-il transformer un ensemble d'une telle cohérence, d'une telle solidité ? « Vanter la force narrative d'une oeuvre ne signifie pas que c'est une oeuvre parfaite », nous dirait Umberto Eco.

### **Un édifice où l'ensemble prime sur la partie**

Traduction n'est pas réécriture. La marge de manoeuvre reste étroite. Tout traducteur qui se respecte est un peu dans la position de Glenn Gould craignant d'être broyé entre Bach et le Steinway. Son mot d'ordre : transmettre l'idée dans toute sa clarté, veiller à la fluidité sans jamais enjoliver. Traduire, c'est vivre avec une oeuvre dans la plus grande intimité qui soit. C'est la scruter, la décortiquer. C'est un métier de chicaneur. Mais aussi de négociateur, de découvreur de solutions. Et pour bien traduire, il faut lever le nez. Prendre du recul pour apprécier le tableau dans sa totalité. Coups de brosse, taches de couleurs et matériaux disparates s'harmonisent alors en un tout cohérent, puissant, irrigué d'émotion. L'image ? Celle de la cathédrale ou d'une mosquée de Mimar Sinan. Un édifice où l'ensemble prime sur la partie. L'oeuvre de Pamuk est ainsi.

## 8.4. Glas koji se odupire ljupkosti

*10 velikih glasova strane književnosti*

*Valérie Gay-Aksoy, objavljeno u časopisu Mensuel, br. 534., 70.str.*

Romanopisac, indiferentan prema jednostavnoj stilističkoj eleganciji, može toliko zloupotrebljavati jezik da je prevođenje Pamuka ponekad ispit snage. Zato dolazimo u opasnost da mu izglađujemo stil.

Orhan Pamuk je turski pisac neprikosnovenog talenta. Žestina nekih rasprava u Turskoj međutim ne prestaje iznenađivati. Politički argumenti za jedne, pitanja stila za druge... Teško je razmrsiti čvor ponekad pretjeranih kritika, koje su međutim posljedica ukazivanja na pozitivnu ulogu prijevoda u međunarodnoj slavi ovog autora.

### Biti zidar ili geometar

„Loše govorim turski i imam glupe izjave“, izjavljuje u intervjuu za *The Paris Review* ironični i filozofski nastrojeni Orhan Pamuk, svjestan i svoje inovativnosti. Ona pak nije izbjegla pažnji Münevver Andaç, koja je uvjerila kuću *Gallimard* da objavi mladog autora i koja je bila, sve do *Novog života*, njegova prevoditeljica na francuski. Pamukov bogat i eruditni stil uvijek ima na umu književni čin i svjestan je umjetne naravi romana... *Una cosa mentale*. Prevoditelj pak, vodi tešku bitku s jogunastim, ponekad nespretnim tekstom. Žali se na autora koji postavlja kamenje i gradi zdanje ne misleći na „ljupkost“, koji ga tjera da postane zidar, geometar, koji ga često lišava senzualnog užitka lijepog jezika. Dobar stil, tu leži čitava rasprava. Znači li to da se grubost stila na turskom ublažava kada prolazi kroz sito prevođenja?

### Proustovske rečenice

Arhitektonski. To bi bio izraz za Pamukov stil koji bismo odabrali kad bismo morali odrediti samo jedan. To je svojstvo koje odražava i njegova rečenica. Isprepletanje tema stvara duge razrade, umetnute rečenice koje čine poveznicu i ukazuju na neku sličnost među epohama, mjestima ili likovima, stvarajući veoma duge rečenice koje neki karakteriziraju kao proustovske. U romanu *Istanbul: grad, sjećanja*, primjerice, ta vječna gradnja perspektive, ta želja za prostornom i vremenskom preciznošću u obliku logičkog prikaza ponekad prijete usporavanjem teksta. Obilatost tema zahtijeva preciznost u konstrukciji.

Sustav sufiksacije u turskom jeziku omogućava veoma sintetično dodavanje čitave serije elemenata pred gramatički subjekt, no u francuskom takva količina informacija stvara

mnoštvo odnosnih zamjenica koje nije uvijek lako organizirati. Treba također upotrijebiti svu dovitljivost kako bi se izbrisali viškovi i ponavljanja koje se autor ne libi koristiti, ali koje francuski jezik ne tolerira. Ako prevodimo tekst „onako kako je napisan“, kao što preporučuje Milan Kundera u *Iznevjerenim oporukama*, izdavačka kuća brže-bolje zahtijeva da ga iznova prevedemo. Imajući u vidu obimnost njegovih djela i ogroman rad koji zahtijevaju, uopće ne iznenađuje što je izdavač neko vrijeme teškom mukom privlačio i zadržavao prevoditelje.

Teško je prevoditi, a teško i čitati Pamuka. Uznemireni višestrukošću perspektiva, neki se žale što ne mogu dočitati njegove romane i proglašavaju ih nečitljivima – nakon *Crne knjige* dolazi do procvata djela koja nastoje objasniti modernost ovakvog postupka. Neki se čak pitaju: „Može li loš pisac biti dobar romanopisac?“ ili „Duguje li Orhan Pamuk Nobelovu nagradu svojim prevoditeljima?“ Koliko god ona bila „pamukovska“, ideja da prevoditelj može zauzeti autorovo mjesto apsurdna je koliko i fantastična. Kojim bi to čudom puko poliranje stila moglo izmijeniti toliko koherentnu, čvrstu cjelinu? „Hvaliti narativnu snagu nekog djela ne znači da je ono savršeno“, rekao bi nam Umberto Eco.

### **Struktura u kojoj cjelina nadilazi dio**

Prijevod nije pisanje teksta iznova. Manevarski je prostor uzak. Svaki prevoditelj s imalo samopoštovanja pomalo je u poziciji Glenna Goulda kad se ovaj bojao da će ostati između Bacha i Steinwaya. Njegov je moto: prenijeti ideju u svoj njezinoj jasnoći, paziti da zadrži fluidnost i nikada ne uljepšavati. Prevoditi znači živjeti s nekim djelom u najvećoj mogućoj intimi. To znači pažljivo ga proučavati, secirati ga. To je zanimanje za cjepidlaku, ali i za pregovarača, nalaznika rješenja. I za dobro se prevođenje treba odmaknuti. Udaljiti se kako bi se divili slici u cijelosti. Potezi kistom, mrlje boje i neskladni materijali se tada slažu u koherentnu, snažnu cjelinu, punu emocija. A slika? Katedrala ili džamija graditelja Sinana. Struktura u kojoj cjelina nadilazi dio. Takvo je Pamukovo djelo.

## 8.5. L'obsession de l'image chez Orhan Pamuk

Rosa GALLI PELLEGRINI

Publif@rum: Affronter la crise: outils et strategies, revue en ligne, numéro 8, année 2008, ISSN 1824 – 7482, responsable éditorial: Elisa Bricco

### Pourquoi Orhan Pamuk ?

Premièrement parce qu'il a été en 2006 le dernier Prix Nobel pour la littérature<sup>86</sup>.

Deuxièmement parce que ses romans ont été traduits en français et qu'ils ont eu une grande diffusion en France ainsi qu'ailleurs dans le monde ( il a été traduit en quarante langues), et aussi parce qu'il a eu, comme auteur, une grande résonance médiatique, surtout en France et aux États-Unis, en devenant un « cas littéraire et politique ». Parce qu'il a eu un accueil critique controversé dans son Pays, ayant ouvert des voies nouvelles au roman turc : il a été fortement contesté en même temps qu'il a eu des appréciations passionnées. Enfin, parce que la Turquie est un Pays avec lequel l'Europe aura tôt ou tard affaire, dans le bien ou dans le mal, et que, par conséquence autant vaut en connaître au moins la littérature contemporaine.

Je vais m'arrêter surtout sur deux de ses romans, *Mon nom est Rouge*<sup>87</sup> et *Neige*<sup>88</sup>, peut-être les plus connus, et sur *Istanbul*<sup>89</sup>, livre où l'autobiographie côtoie la réflexion sur la ville et ses habitants et où la documentation photographique soutient une vision autoréférentielle des lieux. Des allusions seront faites à d'autres romans, *La Forteresse blanche*<sup>90</sup> et *La Nouvelle vie*<sup>91</sup>.

Une lecture centrée sur certaines des acceptions fournies par les lignes critiques de notre colloque, va montrer, je l'espère, que notre auteur ainsi que sa production romanesque reflètent en plein cet état de malaise que nous avons génériquement défini par le terme de « crise ». Mes réflexions seront surtout centrées sur certains aspects de/des crise(s), sans prétendre explorer tout le champ de cet état qui perce également ici et là dans les autres romans de Pamuk. L'espace qui m'est octroyé et l'effort nécessaire à une enquête de cette envergure ne m'encouragent pas à m'avancer jusque là.

---

<sup>86</sup>Il semble que l'auteur ici veuille indiquer que Pamuk était le dernier lauréat du Prix Nobel pour la littérature jusqu'à la publication de cet article, mais c'est une erreur factuelle. L'article est paru en 2008 et le prix est donné à Doris Lessing en 2007 et à Le Clézio en 2008, ndt

<sup>87</sup>*Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk, 1988.

<sup>88</sup>*Kar*, İletişim Yayıncılık, 2002.

<sup>89</sup>*Istanbul. Hatıralar ve şehir*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003.

<sup>90</sup>*Beyaz kale*, İletişim yayıncılık, 1979.

<sup>91</sup>*Yeni Hayat*, Orhan Pamuk, 1994.

Aussi, pour placer mon analyse sous une enseigne unitaire, je peux avancer dès maintenant que ma lecture pourrait être définie comme la recherche d'une obsession qui serpente dans toute l'œuvre, et surtout dans les textes que j'ai choisis : l'obsession de l'image. Ce sera donc une question d'imagologie, une discipline qui a beaucoup d'importance en Turquie<sup>92</sup>, que je vais enrichir et nuancer avec des apports critiques plus proches de nos habitudes occidentales.

Le mot « image » sera donc pris ici dans sa double acception, d'abord comme reflet d'une opinion qu'on se fait d'autrui et, ensuite, comme forme dessinée ou peinte ou reproduite. Comme je vais tâcher de le démontrer, selon mon point de vue, les deux acceptions ne sont pas tout à fait étanches chez notre écrivain et prennent finalement un sens profond dans l'œuvre.

### **L'image de l'autre**

Dans le premier volet de mon analyse, je parlerai de la première acception du terme et de sa présence dans les romans. Un des griefs que ses compatriotes avancent contre Pamuk est la mauvaise image qu'il donne de leur pays. Je résume ici l'essence des critiques qui lui sont faites par les auteurs que je cite en fin d'article<sup>93</sup> : surtout en ce qui concerne Neige, on l'accuse de faire une action subversive et d'inciter à l'émeute ; d'avoir l'audace de soutenir des situations que lui seul imagine en s'appuyant sur une sorte de réalisme ; de mettre en mauvaise lumière l'Islam. Bref, pourrions-nous dire, de ne pas être 'politiquement correct' dans la ligne actuelle de la politique turque.

Ces critiques ressortent d'une sorte de complexe qui hante les intellectuel turcs depuis longtemps, l'Occident voit la Turquie comme un pays de seconde classe, voire un territoire à exploiter ou à coloniser. Cette forme de manie a été hautement justifiée par l'attitude de la culture, de l'économie et de la politique, par les écrits des voyageurs qui, depuis le premier tiers du XIXe siècle (et même avant !) ont visité la Turquie, sans s'être jamais libérés d'un sens de supériorité intellectuelle et d'un orientalisme de manière. Cette attitude se perpétue aujourd'hui encore, alimentée aussi par un tourisme massifié, qui, du reste, convient assez bien aux opérateurs des lieux. Ainsi vont les choses !

---

<sup>92</sup>Un Colloque international sur cette catégorie critique a été fait à Muğla le 26-28 avril 2004, dont les actes, parus en 2006, offrent une riche bibliographie théorique aussi bien qu'appliquée aux textes : Symposium International d'Imagologie. Uluslararası Imgebilim Sempozyonu, éd. Serhat Ulağlı, Muğla, Muğla Üniversitesi Yayinevi, 2006.

<sup>93</sup>Une liste non exhaustive se trouve dans les Archives du Livre du journal Milliyet, « Kar tartışması » ( discussion sur « Kar », au moment de la parution du roman, en 2002) : ZEHRİ İPŞİROĞLU, Almanyada kar yağıyor ; NECMİYE ALPAY, Kar kışkırtıcı ; ÖMER LAÇİNER, « Kar »ın perdeleri ; MURAT ÇELİKKAN, İslam ve «Kar».

Intellectuel formé dans la culture de l'Occident, licencié<sup>94</sup> de l'établissement américain du Robert College, Orhan Pamuk est un parfait connaisseur de la littérature européenne et surtout française, par son entourage familial. Sa culture française, il la doit à son père qui avait été grand lecteur d'auteurs français, traducteur de Valéry, écrivain lui-même, bien que n'ayant jamais rien publié. Sa famille appartient à la haute bourgeoisie ; son père était un riche entrepreneur qui avait fait faillite sur faillite. Sa mère avait étudié chez les sœurs françaises de Notre-Dame-de-Sion.

Nanti donc de deux cultures, comme la plupart des intellectuels turcs, Orhan Pamuk, bien qu'accusé de donner une mauvaise image de son pays, se débat néanmoins lui-même dans le dilemme qui, le conduit d'une part, à dénoncer les défauts et même les dangereux excès politiques de son pays, dans *Neige* par exemple et, de l'autre, à discuter sur le bien fondé d'une uniformisation qui ôterait à la culture turque son unicité et son substrat éthique, par exemple dans *Mon nom est Rouge*. Voilà un des aspects de la « crise » qui tenaille l'œuvre de Pamuk. Mais je vais me limiter à envisager le problème de l'image : ce n'est pas le lieu, ici, d'entrer dans les autres aspects des nombreux malaises de ce pays.

Si le pays est donc en crise, Orhan Pamuk est un romancier en crise, même un romancier en péril.

Nous sommes en train, ici, de réfléchir sur la crise : la crise du roman, la crise du roman dans la société occidentale : dans ce domaine nous enquêtons sur la crise de l'auteur et de sa mise en scène lecteur.

Le mot protagonisme est un italianisme qui n'existe pas en français (le foisonnement de l'autobiographisme ou de l'autoréférentiel), sur la narration de la crise (histoires choquantes, sexe, pornographie), sur l'histoire des crises, (mai 68, les drames du passé). Mais les romanciers qui s'exercent dans la narration des crises en Occident sont en sureté, leurs éditeurs les lancent et les appuient, ils n'ont à craindre que la précarité de leurs succès. Mais qu'en est-il du roman dans un territoire en crise ? D'une écriture en état de péril ? De la chronique de la crise dans un temps de tension politique ? Qu'en est-il des considérations sociales et politiques mises en lumière en temps réel ? Qu'en est-il de l'intimisme et de l'autoréférentialité dans de semblables conditions ?

---

<sup>94</sup>Erreur factuelle, Robert College est un lycée, pas un établissement d'enseignement supérieur, ndt

Arrêtons-nous sur quelques exemples. Commençons par Neige. Un petit résumé pour ceux qui ne connaissent pas le roman.

L'histoire est narrée par une tierce personne, ami du héros, qui en est venu à la connaissance des événements longtemps après qu'ils ont eu lieu. C'est un fait qui se passe de nos jours, sans définitions de dates, mais concernant la situation que la Turquie vit à la veille où au seuil de son entrée dans l'Europe. C'est donc un état de tension politique, et nous verrons qu'elle s'entremêle avec la crise intime du héros. Celui-ci, Kerim Alakuşoğlu, qui se fait simplement appeler Ka, est un journaliste, un poète, un ex-militant communiste, qui dans le passé a été exilé en Allemagne. Il est revenu maintenant à Istanbul et travaille comme correspondant du journal Cumhuriyet, une feuille de gauche. Le lieu des faits est une petite ville sous-développée, Kars, perdue à la frontière entre l'Arménie et la Russie<sup>95</sup>. Kars a vu des temps meilleurs, avant d'être annexée à la République turque, ayant appartenu auparavant au territoire tsariste et ayant été habitée par la riche bourgeoisie arménienne, comme en attestent encore les bâtisses cossues, maintenant en état d'abandon.

Ka est envoyé à Kars par son journal pour enquêter sur les suicides troubles et mystérieux de certaines jeunes filles fondamentalistes qui se sont tuées – paraît-il – parce qu'on leur niait l'accès à l'université si elles portaient le voile. Ka accepte la mission parce qu'il pourra retrouver à Kars une femme, Ipek, son vieil amour qui a maintenant divorcé de son mari et que Ka espère amener avec lui à Frankfurt.

Lorsque Ka y arrive, Kars est sous une neige continue qui bloque les voies d'accès et de sortie, de sorte que la ville est blindée et isolée. Ka y trouve le drame qui frappe toute l'Anatolie, déchirée entre le chômage, la pauvreté qui s'ensuit, entre l'isolement des intellectuels qui se perdent dans la confusion de leurs idées mêmes, et l'avancée de l'intégrisme obscurantiste et violent des écoles de religion, entre les répressions de la police et des services secrets et les revendications terroristes du PPK, le parti de libération kurde. Perdu dans cette confusion, effrayé même, Ka est contacté par chacun de ces partis ou organisations politiques qui veulent lui soutenir le bien-fondé de leurs actions. À l'intérieur de ce contexte peu contrôlable il y a encore les femmes qui adhèrent aux mouvements extrémistes, chacune poussée par des motivations personnelles différentes.

Ka vit ces journées comme un cauchemar duquel il sort de temps en temps pour se réfugier dans un contact d'amour avec Ipek, qui pourtant le fuit toujours. Néanmoins, en poète qu'il

---

<sup>95</sup>Erreur factuelle: Kars est à la frontière entre l'Arménie et la Géorgie, ndt



est, il réussit à transformer en poésie les événements qu'il vit, même les plus dramatiques. Et donc les émotions qu'il vit et ce qu'il voit sont la matière du cahier de poésies qu'il écrit à Kars, et qui va le suivre à Frankfurt, où il sera finalement perdu.

Ka est un anti-héros, un personnage peureux et veule, peut-être même un traître. Sa fin sera l'autodestruction par l'alcool, qui va précéder son élimination physique en Allemagne. Toutefois Ka est aussi l'écrivain créatif qui amène la réalité qui l'entoure à devenir poésie, qui transforme l'émotion dramatique en écriture. (Ce thème est aussi à la base d'un autre roman, plus hermétique à déchiffrer, *La Nouvelle vie*, où le thème dominant est la présence d'un passé de valeurs indiscutables qui se heurte aux changements inévitables des temps nouveaux).

Le commentaire le plus immédiat que l'on peut faire sur *Neige* est la présence du privé, son introduction dans une scène sociale au moment d'une forte crise politique. L'épigraphe de Stendhal, tirée de *La Chartreuse de Parme*, qui ouvre le roman nous éclaire sur cette caractéristique de l'ouvrage, s'il en était besoin<sup>96</sup>. L'isolement de la ville de Kars nous fait aussi penser à *La Peste*, mais les personnages de *Neige* ne rentrent pas dans l'engagement idéologique rationnel qui gère le roman de Camus et dans la solidarité qui naît face au péril. Au contraire, ces personnages, depuis le cheik religieux, guru d'un Allah apolitique, à Bleu, un agitateur héroïque du terrorisme intégriste qui a beaucoup de Ben Laden, à Necip, pure victime d'une idéologie religieuse extrémiste et radicale, tous sont des désespérés, des isolés enfermés dans leur vision mélancolique d'un monde aussi désespéré et sans issue.

Arrivés à ce point, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi les concitoyens de Pamuk se sont si fortement irrités : *Neige* a vraiment de quoi déstabiliser cette fameuse « image » que l'intelligentsia philo-occidentale du pays tâche de construire jour après jour. En ce qui concerne les forces « obscures » qui sapent les fondements de la démocratie laïque de la République, celles-ci n'ont pas de quoi se réjouir non plus devant une histoire qui les peint comme des ignorants, des forcenés ou des velléitaires.

### **L'image comme reflet, comme double**

Avant de passer à la deuxième acception du terme, je ferai une halte de transition.

---

<sup>96</sup>« La politique dans une œuvre littéraire est comme un coup de pistolet au beau milieu d'un concert, une question brutale mais impossible à ignorer. Nous nous apprêtons à affronter des questions désagréables » : Stendhal, *La Chartreuse de Parme*.

Ici les choses se compliquent car le reflet, ou le double, concerne aussi bien l'individu écrivain que, encore une fois, le rapport entre l'Orient et l'Occident. Dans La Forteresse blanche le thème est développé surtout sur le plan socio-politique, mais la présence des doubles héros porte à croire qu'il s'agit du dédoublement de la même personne, car, à la fin du livre, on ne sait plus qui est qui. Ici aussi un petit résumé.

Au dix-septième siècle, un gentilhomme vénitien est pris par les corsaires et amené à Istanbul où il se débrouille pour survivre se faisant passer pour un médecin et, grâce à sa capacité d'adaptation, se fait protéger par un vizir, et vient à connaître le sultan et son astrologue. Celui-ci l'achète à son service. Le maître a, avec le Vénitien, une ressemblance telle, qu'il est difficile de les distinguer l'un de l'autre. Les deux se lient, non pas d'amitié, mais de curiosité réciproque, finissent par devenir inséparables, par vivre ensemble, par travailler ensemble. Ils échangent leurs connaissances techniques, mais surtout leurs méfiances, leurs mauvaises humeurs. Ils passent leurs journées à élaborer des textes où ils extériorisent leurs pensées secrètes. Il arrive aussi qu'ils se substituent l'un l'autre auprès du Sultan. Or l'Empire ottoman est en train d'élargir ses frontières vers l'Occident, et le Sultan confie à l'astrologue une arme pour détruire les fortifications des pays où ils avancent en conquérants. Après maints essais, l'arme est enfin prête et les deux partent avec l'armée, escortant ce canon sur roues qui est censé être infaillible. Lorsqu'ils arrivent aux murs de la Forteresse blanche, l'arme s'embourbe et refuse de fonctionner. Après quoi, l'un des deux retourne à Istanbul, mais il est impossible de savoir lequel des deux a survécu et est rentré chez lui.

La Forteresse blanche représente le difficile dialogue entre deux civilisations et deux mentalités qui convergent dans le désir de connaissance, d'échanges d'informations et de technologies, mais se jaloussent en tâchant de garder chacune pour elle leur savoir. Le double se pose ici comme image métaphorique de cet axiome. Le gentilhomme vénitien et l'astrologue turc, le maître et l'esclave italien se ressemblent comme deux jumeaux. À un certain passage du roman, ils se regardent longtemps dans un miroir. Thème de l'image qui se reflète, l'image qui se multiplie, le double qui se dédouble :

” Viens, regardons-nous ensemble au miroir ! ” J'y jetais un coup d'œil, et sous la lumière crue de la lampe je pus constater, mieux encore, combien nous nous ressemblions. Je me rappelai : la première fois aussi que je l'avais aperçu [...] j'avais été pris par cette sensation. Alors, j'avais vu quelqu'un qui devait être moi; tandis que, maintenant, je pensais que lui

aussi devait être quelqu'un pareil à moi. Nous deux, nous étions donc une seule personne!" (Beyaz Kale, p. 79)<sup>97</sup>

Orhan Pamuk parle de ce thème dans la postface du roman en déclarant que le cliché littéraire du "double" l'a aidé à exprimer ses idées dans ce roman, sans trop chercher ailleurs des métaphores.

### **L'image comme représentation graphique**

Dans ce dernier volet, je serai forcée de m'appuyer aussi sur ce que j'ai examiné auparavant, car les acceptions ne sont pas étanches. On me pardonnera donc si, par souci de clarté, je vais un peu... embrouiller les pistes.

Je vais commencer par le texte qui est centré en plein sur l'« image » comme forme graphique, la peinture dans le cas spécifique, et la miniature. Il s'agit de *Mon nom est rouge*. Roman fascinant, dont le thème, dans une atmosphère qui tient du « noir », tourne autour de la représentation du réel et de l'imaginaire, autour de la valeur de l'image, de son éthique et de son esthétique.

Le roman, qui aurait gagné peut-être à être écourté d'une centaine de pages, donne tour à tour la parole aux peintres qui travaillent à Istanbul à la fin du XVe siècle sous la direction d'un vieux maître, aux objets qu'ils emploient, à la femme qui est au centre d'une histoire d'amour, à l'assassin même, et ainsi de suite. L'histoire qui en ressort est celle d'une suite de meurtres mystérieux qui frappent tour à tour ces peintres, celle de l'amour difficile entre l'un d'entre eux, Noir, qui revient à Istanbul après un séjour en Orient, et une jeune veuve ; celle de la disparition d'une planche particulièrement importante pour la préparation d'un volume de peintures ordonné par le Sultan. On ne comprend pas, à la fin, qui est exactement l'assassin, mais cela a une importance marginale.

Le thème philosophique de ce roman, qui concerne la crise de ces miniaturistes et les meurtres qui s'ensuivent, tourne autour de la forme de la représentation du réel. Depuis des centaines d'années, les peintres et les miniaturistes ottomans avaient peint sur le papier des images de femmes, de guerriers, d'animaux, de fleurs et de plantes, en suivant des modèles figés qui leur avaient été transmis par les maîtres du passé. Penché sur ses feuilles, qu'il polissait avec soin et suivant les règles du métier, le peintre traçait toujours les mêmes lignes, qu'il finissait par connaître par cœur et qu'il réussissait à reproduire même lorsqu'il devenait aveugle à cause de

---

<sup>97</sup>La traduction est la nôtre.

l'effort et de l'âge. Aucune tentative de changer ces règles, l'idée même d'y mettre un style personnel est vue comme un péché. Cela parce que les peintures, qui enluminent des histoires codifiées depuis longtemps, comme les amours de Cosroes et de Chirin ou les gestes des sultans guerriers, doivent reproduire une sorte d'icône du personnage et non un personnage en chair et os. Car la loi religieuse défend de représenter la figure humaine, le portrait de tel ou de tel autre. Cela est tellement ancré dans l'éthique de ces peintres, qu'ils sont bouleversés quand ils viennent à apprendre que le sultan pense faire réaliser son portrait, et qu'il a confié au maître des planches pour un livre. Ces planches qui disparaissent vont être le motif des meurtres. (En fait, les sultans et les personnages de cour importants se moquaient bien de ces défenses et la plupart d'entre eux se firent peindre par des artistes vénitiens, comme on le sait bien).

Mon nom est Rouge en vient ainsi à être une réflexion sur le sens philosophique de l'image : ici, les planches ou les miniatures versus le tableau. Figement du temps dans la représentation statique et répétitive et absence de responsabilité dans le travail du miniaturiste qui ne fait que perpétuer la tradition (à la rigueur, il peut ajouter quelques dorures, ou des bleus plus intenses), versus la représentation de la personne dans son identité réelle. Il en découle une dimension éthique qui conduit l'artiste à se mettre en discussion en tant que créateur. L'artiste a-t-il le droit de réinventer son réel ? de l'interpréter par son style personnel ? de se croire semblable à Dieu ?

Le livre représente un état de crise qui investit l'identité de l'artiste en même temps qu'une crise de la représentation, dans un Orient qui n'a rien des connotations orientalistes connues par l'Occident. Élargi à tous les arts, cette réflexion concerne aussi la littérature.

Le lien étrange qui lie ce roman, qui resterait dans les limites d'un noir historique et dans celles des discussions philosophiques que j'ai tâché de résumer de façon un peu trop succincte (et je m'en excuse auprès d'Orhan Pamuk), c'est que, avec la parution de *Istanbul*, le livre autobiographique dont j'ai parlé au début, on apprend que les prénoms de certains des personnages de *Mon nom est rouge*, sont ceux de la famille d'Orhan. Ainsi dans la liste des noms placée à la fin d'*Istanbul* on trouve le nom de la mère de Pamuk, Şeküre, qui est aussi celui de la belle pseudo-veuve convoitée par les deux prétendants. Et cette même Şeküre du roman adore ses deux fils, qui s'appellent, l'un Şevket, comme le frère aîné de l'écrivain, et l'autre, le cadet, ... Orhan, comme l'auteur !

Je vais donc m'introduire - avec précaution - dans ce texte autobiographique. La structure est celle d'une histoire chronologique, qui s'arrête au moment où le narrateur quitte définitivement son penchant pour la peinture, pour devenir un écrivain. C'est le mot de la fin : « Je ne vais pas devenir peintre – dis-je – Je deviendrai écrivain, moi. » ( Istanbul, p. 361)<sup>98</sup>.

Le référentiel, tautologique dans un genre comme celui d'Istanbul est pourtant doublé d'une autre biographie : celle de la ville. La ville où Orhan est né, où sont situés la grande maison de famille où l'enfant a grandi et les appartements que les parents ont successivement habités avec les deux enfants, son pied-à-terre atelier de peinture qui a vu l'éclosion de son premier amour. Et les rues, les lieux que le jeune homme aimait fréquenter.

Parler de soi, dans Istanbul, c'est aussi, et c'est même explicitement parler de la ville. Et l'image, épaula la narration par les nombreuses photos insérées dans le texte. S'il est vrai que parler de soi-même veut dire parler pour autrui et élaborer un deuil, Istanbul répond à cette assertion, aussi par la présence de l'image imprimée. J.-B. Vray a parlé l'hiver passé à Rome de la réception de la photo par les écrivains<sup>99</sup> : il y a soutenu que les écrivains y trouvent l'exactitude, le réalisme, et se munissent d'un auxiliaire rhétorique. Le photographe devient ainsi le double de l'écrivain. Cela établi, dans Istanbul il est question d'un véritable double dans la tête du petit Orhan, un deuxième Orhan imaginaire qui habiterait Istanbul.

Genre mixte, Istanbul n'a presque pas de pages sans photos : photos de famille, photos de la ville, surtout des bâtiments tombés en ruine. Si certaines ont été tirées par l'auteur, elles sont pour la plupart prises des archives du grand photographe turc Ara Güler. De petit format, elles rendent compte d'un passé révolu. Par parenthèse dans un roman que je n'ai pas analysé ici, pour ne pas trop nous compliquer les choses, La Nouvelle vie, il est question d'un Comité pour la conservation du passé, qui est une véritable secte. Istanbul de Pamuk évoque un passé révolu, celui de la ville et celui, enfin élaboré en tant que deuil, de la mort du peintre créateur.

## **Conclusions**

Un pays en crise, son écrivain ; l'Occident versus l'Orient, dans Neige et aussi dans Mon nom est Rouge et dans La Forteresse blanche.

---

<sup>98</sup>La traduction est la nôtre.

<sup>99</sup>JEAN-BERNARD VRAY, "Photographie et "revenances de l'histoire" dans la littérature narrative contemporaine", Présences du passé dans le roman français contemporain , sous la dir de Gianfranco Rubino,Roma, Bulzoni, 2007, pp. 193-216

Istanbul. La crise du créateur, qui passe de la peinture à l'écriture; la crise dans la documentation du passé d'une ville, à travers un choix de photographies. Les romans se suivent et touchent par des approches diverses à ces thèmes. Toutefois de subtils fils rouges tissent un réseau de références sous-entendues, comme par exemple, dans *Mon nom est rouge*, *Neige* et *Istanbul*, des œuvres complètement différentes qui se tiennent par le thème d'un amour qu'on ne peut pas rejoindre (les parents d'Orhan se sont séparés). Dans chacun des trois ouvrages on trouve aussi ce que, dans *Istanbul* l'auteur décrit, dans un chapitre qui lui est consacré, comme le *huzun* dans l'âme turque, ce mixte de mélancolie et de sentiments velléitaires, qu'il transpose, dans *Neige*, dans le social et le politique contemporain : le narrateur omniscient, ami du héros dans ce livre s'appelle Orhan.

Pour terminer mon intervention, je voudrais donner la parole à l'écrivain lui-même en citant ici le Discours de Stockholm, du 7 septembre 2006<sup>100</sup>. Selon Orhan Pamuk, son activité d'écrivain a toujours été guidée par deux sentiments d'inquiétude : le sentiment du provincialisme et le souci de l'authenticité.

« Mon autre souci était que j'habitais en Turquie, dans un pays qui n'attache pas grande importance à ses artistes, qu'ils pratiquent la peinture ou la littérature, et les laissent vivre sans espoir. [...] mon sentiment était que [...] au centre du monde existait une vie plus riche et plus passionnante que celle que nous vivions, et moi j'en étais exclu, à l'instar de tous mes compatriotes. Aujourd'hui je pense que je partageais ce sentiment avec presque toute la totalité du monde... » (DS)

Orhan Pamuk se révolte à la pensée qu'en Turquie :

« ... le métier d'écrivain, le fait d'écrire sincèrement suppose qu'on l'exerce en cachette de la société, de l'État et de la Nation. [...] Comme nous le savons tous, les bûchers de livres, les persécutions contre les écrivains présagent pour les nations de périodes noires et obscures. La littérature n'est jamais un sujet national [...] la littérature est l'art de savoir parler de notre histoire comme de l'histoire des autres et de l'histoire des autres comme de notre propre histoire. » (DS)

Le sentiment d'une impuissance provincialiste le faisant tourner, ainsi que la plupart des intellectuels ses compatriotes, vers la littérature occidentale, Pamuk s'interroge sur cette attraction, car il n'est pas certain que la réponse aux interrogations contingentes et

---

<sup>100</sup>Traduit par Gilles Authiers.

universelles viennent obligatoirement de l'Ouest. Neige et Istanbul sont les deux livres où, au dire de Pamuk lui-même, il exprime son sentiment de provincialisme :

«...il y avait des livres du monde occidental, tout différents, qui nous donnaient autant de peine que d'espoir [...] les livres nous servaient à nous défaire du sentiment d'infériorité culturelle le fait de lire, mais aussi d'écrire nous rapprochait de l'Occident [...] » (DS).

Et il dit avoir eu la sensation que le centre du monde était ailleurs de la vie qu'il menait à Istanbul. Plus tard il s'est aperçu que la plupart de la population du monde vivait avec ce sentiment oppressant « en luttant contre le manque de confiance en soi et contre la peur de l'humiliation » (DS), et est sorti de cette étreinte en se donnant comme but d'explorer ses propres sentiments d'exclusion, en laissant aux médias la tâche de dénoncer les maux plus visibles de l'humanité, la faim, la pauvreté, le manque de logement etc. Car il soutient que les thèmes principaux que la littérature d'aujourd'hui doit traiter ce sont « le sentiment de ne rien valoir, les atteintes à l'amour propre éprouvées par les sociétés, les fragilités, la crainte de l'humiliation, les colères de tout ordre, les susceptibilités, et les vantardises nationales » (DS).

Ces peurs, d'où aussi l'obsession de l'image, viennent des paranoïas des nations, qui s'expriment le plus souvent dans des langages irrationnels. Pamuk avoue qu'il est très sensible à cet état d'âme, chaque fois qu'il fixe « l'obscurité qui est en [lui] » (DS). Il s'identifie donc avec cet état d'âme souterrain, ces peurs qui frisent parfois la stupidité. Mais il sait aussi que les nations, les États dans le monde occidental, auquel il s'identifie aussi bien, « sont parfois imbus d'un orgueil (vanité d'avoir produit la Renaissance, les Lumières, la Modernité, la société de l'abondance) » (DS), et ils démontrent une aussi vaste stupidité.

De sorte qu'Orhan Pamuk comprend bien que le but de l'écrivain dans son pays est de dépasser cette relation d'amour et de haine avec l'Occident, tout comme l'a fait Dostoïevski, en fondant un monde complètement différent. Par conséquent, son monde, le centre de son monde est maintenant Istanbul, la ville, contrairement à ce qu'il ressentait dans son adolescence. Istanbul le livre est le lieu où ce monde qu'il a construit dans son imagination apparaît comme « le plus réel de tous » (DS).

Quant à son désir d'authenticité, l'écrivain déclare que *Mon nom est Rouge* et *Le Livre noir* sont les deux ouvrages qui expriment ce souci:

«L'écrivain qui s'enferme dans sa chambre et développe son talent pendant des années et qui essaie de construire un monde en commençant par ses propres blessures secrètes [...] montre une confiance profonde en l'humanité » (DS).

Enfin en guise de mot de la fin je veux rapporter ce passage. À la question qu'on lui pose souvent 'Pourquoi écrivez-vous ?', parmi les dizaines de réponses que le romancier donne il y a aussi les suivantes :

«J'écris parce que je ne peux supporter la réalité qu'en la modifiant. J'écris pour que le monde entier sache quel genre de vie nous avons vécu, nous vivons, moi, les autres, nous tous à Istanbul, en Turquie. J'écris dans l'espoir de comprendre pourquoi je suis à ce point fâché avec vous tous, avec tout le monde. J'écris pour échapper au sentiment de ne pouvoir atteindre un lieu auquel l'on aspire, comme dans les rêves. » (DS).



## 8.6. Opsjednutost slikom kod Orhana Pamuka

Rosa Galli Pellegrini

Online časopis Publi@rum: Suočavanje s krizom: alati i strategije, broj 8, godina 2008., ISSN broj 1824 – 7482, glavna urednica Elisa Bricco

### Zašto Orhan Pamuk?

Prvo, zato što je 2006. godine bio najnoviji dobitnik Nobelove nagrade za književnost.

Drugo, zato što su njegovi romani prevedeni na francuski i rasprostranjeni diljem Francuske i ostatka svijeta (prevedeni su na četrdeset jezika), a i zato što je kao autor doživio veliki odjek u medijima, posebice u Francuskoj i SAD-u, postavši tako „književni i politički slučaj“. Zato što je, otvorivši nove puteve turskom romanu, u svojoj zemlji doživio kontroverzni kritički prijem: snažno su ga osporavali i u isto vrijeme strastveno hvalili. Na koncu, zato što je Turska zemlja s kojom će Europa prije ili kasnije imati posla, u dobru ili u zlu, i čiju suvremenu književnost zbog toga treba barem poznavati.

Zaustavit ću se na njegova možda najpoznatija dva romana, *Zovem se Crvena*<sup>101</sup> i *Snijeg*<sup>102</sup>, te na romanu *Istanbul*<sup>103</sup>, knjizi u kojoj autobiografija ide bok uz bok s promišljanjem o gradu i njegovim stanovnicima i u kojoj fotografska dokumentacija podržava autoreferencijalno viđenje mjesta. Također ću spomenuti i druge romane, *Bijeli zamak*<sup>104</sup> i *Novi život*.<sup>105</sup>

Čitanje usredotočeno na neke od interpretacija koje nam nude kritičke struje skupa, pokazat će, nadam se, da autor kao i njegova romaneskna produkcija u potpunosti odražavaju ono stanje nelagode koje smo mi generički definirali izrazom „kriza“. Moja će promišljanja biti posebno usredotočena na određene aspekte krize/kriza, ne nastojeći istraživati čitavo polje tog stanja koje tu i tamo prodiere i u druge Pamukove romane. Prostor koji mi je dodijeljen i napor koji zahtijeva istraživanje tog obujma ne omogućuju mi da odem tako daleko.

Stoga, kako bih svoju analizu ujedinih pod jednom oznakom, već sada mogu tvrditi da se moje čitanje može definirati kao potraga za opsjednutošću koja vijuga čitavim opusom, te, posebno u tekstovima koje sam odabrala, to jest, za opsjednutošću slikom. Ovo će dakle biti

---

<sup>101</sup>*Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk, 1988., op.a.

<sup>102</sup>*Kar*, İletişim Yayıncılık, 2002., op.a.

<sup>103</sup>*Istanbul, Hatıralar ve şehir*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003., op.a.

<sup>104</sup>*Beyaz Kale*, İletişim Yayıncılık, 1979., op.a.

<sup>105</sup>*Yeni Hayat*, Orhan Pamuk, 1994., op.a.

pitanje imagologije, discipline koja je u Turskoj veoma važna<sup>106</sup>, koje ću ja obogatiti i nijansirati kritičkim priložima bližim našim zapadnjačkim običajima.

Ovdje će se dakle riječ „slika“ uzeti u svojem dvostrukom značenju, najprije kao odraz mišljenja koje imamo o drugome i zatim kao nacrtani, naslikani ili reproducirani oblik. Kao što ću nastojati pokazati, prema mojem mišljenju, ova dva značenja kod našeg pisca nisu potpuno odvojena i u opusu dobijaju konačno, duboko značenje.

### **Slika drugoga**

U prvom ću dijelu svoje analize govoriti o prvom značenju termina i njegovoj prisutnosti u romanima. Jedna od pritužbi koju na Pamuka imaju njegovi sunarodnjaci je loša slika koju on daje o njihovoj zemlji. Ovdje sažimam bit kritika koje su mu uputili autori navedeni na kraju članka<sup>107</sup>: optužuju ga, posebice kad se radi o romanu *Snijeg*, da je subverzivan i da potiče na pobunu; da se drznuo isticati situacije koje samo on zamišlja, pritom se oslanjajući na neku vrstu realizma; da baca loše svjetlo na islam. Ukratko, mogli bismo reći, da nije „politički korektan“ po trenutnim pravilima turske politike.

Ove kritike proizlaze iz neke vrste kompleksa koji već odavno muči turske intelektualce: Zapad Tursku vidi kao državu druge klase, štoviše kao teritorij koji treba eksploatirati ili kolonizirati. Ovaj oblik zanosa bio je veoma opravdan stavom kulture, ekonomije i politike, te zapisima putnika koji su, od prve trećine 19.st. (pa čak i prije!) posjećivali Tursku, a da se nikada nisu oslobodili osjećaja intelektualne nadmoćnosti i određenog orijentalizma. Taj je pristup na snazi i danas, a podupire ga masivni turizam koji između ostalog sasvim dobro odgovara i lokalnim turističkim djelatnicima. Tako to ide!

Intelektualac obrazovan u kulturi Zapada, maturant američke ustanove Robert College, Orhan Pamuk je savršeni poznavatelj europske, a posebno francuske književnosti, zahvaljujući svojoj obiteljskoj sredini. Svoju francusku izobrazbu duguje ocu koji je bio veliki čitatelj francuskih autora, prevoditelj Valéryja, i sam pisac, premda nikada ništa nije objavio. Njegova obitelj pripada visokom građanskom sloju; otac mu je bio bogati poduzetnik koji je

---

<sup>106</sup>Međunarodni kongres o ovoj grani kritike održan je u Muğli od 26. do 28. travnja 2004., a tekstovi izlaganja, objavljeni 2006. godine, nude bogatu teoretsku bibliografiju, kao i onu primijenjenu na tekstovima: Međunarodni simpozij imagologije. Uluslararası İmgebilim Sempozyonu, urednik Serhat Ulağlı, Muğla, Muğla Üniversitesi Yayinevi, 2006., op.a.

<sup>107</sup>Nepotpun popis se nalazi u „Arhivima knjige“ novina Milliyet, „Kar tartışması“ (rasprava o „Snijegu“, u trenutku objave romana, 2002. godine): Zehra İpşiroğlu, *Almanyada kar yağıyor*; Necmiye Alpay, *Kar kışkırtıcı*; Ömer Laçiner, „*Kar*“ın perdeleri; Murat Çelikkan, *İslam ve „Kar*“, op.a.

jedan za drugim nizao poslovne krahove. Njegova je majka pohađala školu *Notre-Dame-de-Sion*, kod francuskih redovnica.

Obrazovan dakle u dvjema kulturama, kao većina turskih intelektualaca, Orhan Pamuk se, iako optužen da daje lošu sliku svoje zemlje, ipak sam muči u dilemi koja ga s jedne strane navodi da prokaže političke pogreške pa čak i opasne ispade svoje zemlje, kao na primjer u romanu *Snijeg*, i da s druge raspravlja o prihvatljivosti uniformizacije koja bi turskoj kulturi oduzela njezinu jedinstvenost i etnički substrat, kao na primjer u romanu *Zovem se Crvena*. Eto jednog od aspekata „krize“ koji muče Pamukov opus. Ali ja ću se ograničiti na razmatranje problema slike: ovo nije pravo mjesto za ulazak u druge aspekte mnogobrojnih problema ove zemlje.

Ako je dakle zemlja u krizi, Orhan Pamuk je romanopisac u krizi, dapače i romanopisac u opasnosti.

Mi ovdje razmišljamo o krizi: krizi romana, krizi romana u zapadnjačkom društvu; u tom opsegu istražujemo krizu autora i njegovog samoostvarenja na planu čitanja.

Riječ *protagonizam* je talijanizam koji ne postoji u francuskom (bujanje autobiografizma ili autoreferencijalnosti), u odnosu na naraciju krize (šokantne priče, seks, pornografija), ni u odnosu na povijest kriza (svibanj '68., drame iz prošlosti). No romanopisci koji se okušavaju u naraciji kriza Zapada su na sigurnom, njihovi ih urednici lansiraju i podupiru, oni se bojati moraju samo nestalnosti svojeg uspjeha. Ali što je s romanom na području krize? S ugroženim pisanjem? S kronikom krize u vremenu političke napetosti? Što je s društvenim i političkim promišljanjima iznesenima u javnost u stvarnom vremenu? Što je s intimizmom i autoreferencijalnosti u sličnim uvjetima?

Zaustavimo se na nekoliko primjera. Počnimo s romanom *Snijeg*. Prvo kratki sažetak za one koji ga ne poznaju.

Priču pripovijeda treća osoba, prijatelj glavnog junaka, koji je za događaje doznao davno nakon što su se odvili. Radi se o događaju neodređenog datuma koji se zbiva u našem dobu, ali tiče se situacije koju Turska proživljava u predvečer ili netom prije svog ulaska u Europu. Stanje je to dakle političke napetosti i vidjet ćemo da se ona isprepliće s junakovom intimnom krizom. On, Kerim Alakuşoğlu, kojeg svi jednostavno zovu Ka, novinar je, pjesnik, bivši militantni komunist, koji je u prošlosti izbjegao u Njemačku. Sad se vratio u Istanbul i radi kao dopisnik ljevičarskog lista, novina *Cumhuriyet*. Mjesto radnje je nerazvijeni gradić, Kars,

izgubljen na granici između Armenije i Rusije. Kars je vidio i bolja vremena, prije nego što je pripojen turskoj republici, pripadajući prethodno teritoriju carske Rusije i bivajući naseljen bogatom armenskom buržoazijom, o čemu još svjedoče velebnе građevine, sada zapuštene.

Kaa njegov list šalje u Kars da istraži nejasna i tajanstvena samoubojstva nekih mladih fundamentalistkinja koje su se ubile – čini se- zato što im je pristup na sveučilište bio zabranjen ako su nosile marame. Ka prihvaća zadatak zato što bi u Karsu ponovno mogao pronaći jednu ženu, Svilu<sup>108</sup>, svoju staru ljubav koja je sada razvedena od svog muža i koju se Ka nada povesti sa sobom u Frankfurt.

Kad Ka stiže u Kars, grad je pod snijegom koji neprestano pada i blokira ulaze i izlaze pa je zatvoren i izoliran. Ka ondje nailazi na dramu koja potresa čitavu Anadoliju, rastrganu između nezaposlenosti i siromaštva koje ju slijedi, između izolacije intelektualaca koji se gube u zbrci vlastitih ideja i napredovanja mračnjačkog i nasilnog integrizma vjerskih škola, između represija policije i tajnih službi i terorističkih zahtjeva PPK-a, stranke kurdskeg oslobođenja. Dok je Ka u toj zbrci izgubljen čak i uplašen, u kontak s njim stupa svaka od tih stranaka ili političkih organizacija koje mu žele izložiti utemeljenost svojih djela. Unutar ovog nekontroliranog konteksta su još i žene koje se priklanjaju ekstremističkim pokretima, svaka motivirana različitim osobnim razlozima.

Ka te dane proživljava poput košmara iz kojeg povremeno izlazi kako bi utekao ljubavnom susretu sa Svilom koja mu međutim uvijek izmakne. Ipak, kao pravi pjesnik, on događaje koje proživljava, čak i one najdramatičnije, uspijeva pretvoriti u poeziju. I osjećaji koje proživljava i ono što vidi su dakle tema knjižice pjesama koju piše u Karsu i koja će s njime poći u Frankfurt gdje će se konačno izgubiti.

Ka je anti-junak, plašljiva i slaba osoba, možda čak i izdajica. Njegov će kraj biti samouništenje alkoholom, koje će prethoditi njegovom fizičkom nestanku u Njemačkoj. Međutim, Ka je i kreativni pisac koji stvarnost koja ga okružuje pretače u poeziju, koji dramatične osjećaje pretvara u tekst. (Ova je tema također temelj drugog, mnogo hermetičnijeg, romana *Novi život*, gdje je glavna tema prisutstvo prošlosti neospornih vrijednosti koja se sukobljava s neizbježnim promjenama novog vremena.)

---

<sup>108</sup>Imena likova romana preuzeta su iz prijevoda romana Marte Andrić na hrvatski (Orhan Pamuk: *Snijeg*, Vuković&Runjić, Zagreb 2006.). Prevoditeljica se ovdje odlučila za prijevod imena na hrvatski kako bi sačuvala konotaciju koje ono nosi. Francuski je prevoditelj odlučio tretirati ga kao osobno ime i zanemariti značenje, op. prev.

Odmah možemo komentirati prisutstvo privatnog u romanu *Snijeg*, te njegovo uvođenje na društvenu scenu u trenutku snažne političke krize. Epigraf Stendhalu, izvučen iz romana *Parmski kartuzijanski samostan*, koji otvara roman, razjašnjava ovu osobinu romana, ako je to potrebno<sup>109</sup>. Izolacija grada Karsa podsjeća nas na roman *Kuga*, no likovi iz romana *Snijeg* ne stupaju u racionalni ideološki sukob koji upravlja onim Camusovim i u solidarnost koja se rađa suočena s opasnosti. Naprotiv, ovi likovi, od šejha, gurua apolitičnog Alaha, preko Modrog, junačkog agitatora integrističkog terorizma koji ima mnogo toga zajedničkog s Bin Ladenom, sve do Nedžipa, čiste žrtve ekstremističke i radikalne vjerske ideologije, svi su oni očajnici, usamljenici zatvoreni u svoju jednako očajnu i beznadnu, melankoličnu viziju svijeta.

Ovdje nije teško shvatiti zašto su se Pamukovi zemljaci toliko ražestili: roman *Snijeg* zaista ima čime poljuljati tu slavnu „sliku“ koju prozapadnjačka inteligencija u zemlji nastoji izgraditi iz dana u dan. Što se tiče „mračnih“ sila koje potkopavaju temelje laičke demokracije Republike, ni one se nemaju čemu veseliti jer su suočene s pričom koja ih oslikava kao glupe, bjesomučne ili neodlučne.

### **Slika kao odraz, kao dvojnik**

Prije negoli prijedem na drugo značenje termina, napraviti ću prijelaznu stanku.

Ovdje stvari postaju komplicirane jer se odraz, kao i dvojnik, tiče i individue pisca kao i, još jednom, odnosa Istoka i Zapada. U romanu *Bijeli zamak* tema se posebno razvija na socio-političkom planu, ali prisutstvo junaka dvojnika navodi na ideju da se radi o udvajanju jedne osobe jer, na kraju knjige više ne znamo tko je tko. Ovdje opet kratki sažetak.

U 17. st. jednog venecijanskog plemića zarobe gusari i odvedu u Istanbul gdje se on bori za opstanak predstavljajući se kao vidar i, zahvaljujući svojoj prilagodljivosti, dolazi pod zaštitu vezira te upoznaje sultana i njegovog astrologa. Potonji ga kupuje kao slugu. Njih dvojicu ne povezuje prijateljstvo, nego uzajamna znatiželja i oni postaju nerazdvojni, te žive i rade zajedno, razmjenjujući svoja tehnička znanja, ali posebno svoje sumnje i svoju zlovolju. Provede svoje dane stvarajući tekstove u kojima iznose svoje tajne misli. Događa se i da pred Sultanom mijenjaju jedan drugoga. Osmansko carstvo međutim širi svoje granice prema Zapadu i Sultan astrologu povjerava konstrukciju oružja za uništavanje utvrda zemalja prema

---

<sup>109</sup> „Politika u jednom književnom djelu, to vam je pucanj pištolja usred nekog koncerta, nešto grubo na što čovjek, međutim, ne može da ne obrati svoju pažnju. Mi ćemo vam ovdje govoriti o vrlo ružnim stvarima...“, Stendhal: *Parmski kartuzijanski samostan*, preveo Dušan Đokić, Mladost, Zagreb 1965., op.prev.

kojima oni napreduju kao osvajači. Poslije mnogih pokušaja, oružje je napokon spremno i dvojac odlazi s vojskom, prateći taj top na kotačima koji bi trebao biti pouzdan. Kada stignu pred zidine Bijelog zamka, oružje zaglibi u blatu i odbije raditi. Nakon toga se jedan od dvojice vraća u Istanbul, no nemoguće je znati koji je preživio i vratio se kući.

*Bijeli zamac* predstavlja težak dijalog između dvije civilizacije i dva mentaliteta koji se međusobno privlače u želji za znanjem, razmjenom informacija i tehnologije, ali si i međusobno zavide, svaki pokušavajući zadržati svoje znanje za sebe. Dvojnici se ovdje postavljaju kao metaforična slika ovog aksioma. Venecijanski plemić i turski astrolog, gospodar i talijanski rob nalikuju si kao da su blizanci. U jednom dijelu romana, oni se dugo promatraju u ogledalu. Tema slike koja se odražava, slike koja se umnaža, dvostrukog koje udvaja:

„‘Gle, pogledaj nas u zrcalu!’ Pogledah. Pod slabim umjetnim svjetlom još jednom uvidjeh koliko smo nalih. Sjećam se kako me to zaprepastilo kad sam ga prvi put vidio [...]. Tada sam vidio nekoga poput koga moram biti; sada mislim da i on mora biti netko poput mene. Nas smo dvojica ista osoba!“<sup>110</sup>

Orhan Pamuk o ovoj temi govori u pogovoru romanu, tvrdeći da mu književni klišej „dvojnika“ pomaže da u romanu izrazi svoje ideje, a da pritom ne mora drugdje tražiti metafore.

### **Slika kao grafički prikaz**

U ovom ću posljednjem dijelu biti prisiljena osloniti se na ono što sam prije ispitala, jer značenja nisu strogo odvojena. Oprostite mi dakle ako, kako bih bila jasnija, malo... izmiješam smjerove.

Počet ću s tekstom koji je potpuno usredotočen na „sliku“ kao grafički oblik, na slikarstvo u posebnom slučaju, te na minijaturu. Radi se o romanu *Zovem se Crvena*. To je fascinantno roman, čija se tema, u ozračju koje ima nešto *noir-a*, okreće oko prikazivanja stvarnog i imaginarnog, oko vrijednosti slike, njezine etike i estetike.

Roman, kojemu bi možda pomoglo da ga se skрати za nekih stotinjak stranica, naizmjenice daje riječ slikarima koji u Istanbulu na kraju 15. stoljeća rade pod vodstvom starog majstora, predmetima koje oni koriste, ženi koja je u središtu ljubavne priče, samom ubojici i tako dalje. Tako nastaje priča o nizu tajanstvenih ubojstava koja naizmjenice pogađaju te slikare i o

---

<sup>110</sup>U originalu prijevod autorice članka, ovdje hrvatski prijevod Marinka Raosa, Vuković&Runjić, Zagreb, 2001., op.prev.

teškoj ljubavi između jednog od njih, Kare, koji se u Istanbul vraća nakon boravka na Istoku i mlade udovice; o nestanku crteža posebno važnog za pripremu knjige slika koju je naručio Sultan. Ne shvaćamo na kraju tko je točno ubojica, ali to je od marginalne važnosti.

Filozofska se tema ovog romana, koji govori o krizi minijaturista i ubojstva koja uslijede, okreće oko oblika i prikazivanja zbilje. Stotinama su godina osmanski slikari i minijaturisti na papiru slikali slike žena, ratnika, životinja, cvijeća i biljaka, prateći određene modele koje su im prenijeli majstori iz prošlosti. Nagnut nad svoje stranice koje je brižno dotjerivao i slijedeći pravila zanata, slikar je uvijek ucrtavao iste linije, koje bi naučio napamet i koje je uspijevaio reproducirati čak i kad bi oslijepio od rada ili od starosti. Nema nikakvog nastojanja da se ta pravila promijene, čak se i ideja unošenja osobnog stila smatra grijehom. To je zato što slike, koje iluminiraju odavno kodificirane priče, kao što su ljubav Husreva i Širin ili podvizi sultana-ratnika, moraju reproducirati neku vrstu ikone, a ne osobu od krvi i mesa. Zato što vjerski zakon brani prikazivanje ljudske figure, nečijieg portreta. To je toliko ukorijenjeno u etiku ovih slikara da su potreseni kad doznaju da sultan namjerava dati izraditi svoj portret i da je majstoru povjerio izradu crteža za knjigu. Ti će crteži koji nestanu biti motivi za ubojstva. (Zapravo su se sultan i važne osobe na dvoru izrugivali tim zabranama i kao što to dobro znamo, većina ih je dala venecijanskim umjetnicima da ih naslika).

*Zovem se Crvena* je dakle promišljanje o filozofskom značenju slike: ovdje, crteži ili minijature naspram slike. Zaustavljanje vremena u statičnom i repetitivnom prikazivanju i nepostojanje odgovornosti u radu minijaturiste koji samo nastavlja tradiciju (u najboljem slučaju, on može dodati nešto pozlate ili intenzivniju plavu boju), naspram prikazivanja osobe u njezinom stvarnom identitetu. Iz toga proistječe etička dimenzija koja navodi umjetnika da se u raspravi postavi kao stvaratelj. Ima li umjetnik pravo nanovo osmisliti svoju zbilju? Interpretirati je osobnim stilom? Osjećati se nalik Bogu?

Knjiga predstavlja stanje krize koja obuzima umjetnikov identitet kao i krizu prikazivanja, u Istok koji nema nikakve veze s orijentalističkim konotacijama poznatim Zapadu. Prošireno na sve umjetnosti, ovo se promišljanje tiče i književnosti.

Čudna veza koja povezuje ovaj roman, koji ostaje u granicama povijesnog *noira* i filozofskih rasprava koje sam nastojala sažeti u vrlo malo riječi (i zbog toga se ispričavam Orhanu Pamuku), jest da, s objavom romana *Istanbul*, autobiografske knjige o kojoj sam govorila na početku, doznajemo da su imena nekih od likova iz romana *Zovem se Crvena* imena članova Orhanove obitelji. Tako na popisu imena koja se nalazi na kraju romana *Istanbul* pronalazimo

ime Pamukove majke, Šekure, koje pripada i lijepoj pseudo-udovici za kojom žude dva suparnika. Ta ista Šekura iz romana obožava svoja dva sina od kojih se jedan zove Ševket, kao stariji brat pisca, a drugi, mlađi,... Orhan, kao autor!

Ući ću dakle –oprezno - u ovaj autobiografski tekst. Struktura je to kronološke priče koja se zaustavlja u trenutku kad pripovjedač konačno napušta svoju sklonost prema slikarstvu, kako bi postao pisac. Tako glasi kraj: „Neću biti slikar”, rekao sam. „Bit ću pisac.”<sup>111</sup>

Sustav referencija, tautološki u žanru kao što je onaj romana *Istanbul* podvostručen je međutim još jednom biografijom: biografijom grada. Grad u kojem je Orhan rođen, gdje se nalaze velika obiteljska kuća u kojoj je raslo dijete i stanovi u kojima su roditelji uzastopno živjeli sa dvoje djece, njegov povremeni slikarski atelje koji je svjedočio rađanju njegove prve ljubavi. I ulice, mjesta koje je mladić volio obilaziti.

Govoriti o sebi, u Istanbulu, to znači i govoriti o gradu, i to čak eksplicitno. I slika podržava pripovijedanje putem brojnih fotografija ubačenih u tekst. Ako je istina da govoriti o sebi znači govoriti za drugoga i tugovati, *Istanbul* odgovara na tu tvrdnju i prisutstvom tiskane slike. J.-B. Vray je prošle zime u Rimu govorio o tome kako pisci prihvaćaju fotografiju<sup>112</sup>: ustvrdio je da pisci u njoj nalaze preciznost, realizam, i da se naoružavaju retoričkim pomagalom. Fotografija tako postaje dvojniki pisca. Budući da je to utvrđeno, u romanu *Istanbul* riječ je o pravom dvojniku u glavi malog Orhana, o drugom, izmišljenom Orhanu koji živi u Istanbulu.

Na gotovo svakoj stranici romana *Istanbul*, djela miješanog žanra, nalazi se fotografija: obitelji, grada, a posebno ruševnih zgrada. Neke je odabrao autor, a većina ih je izvađena iz arhiva velikog turskog fotografa, Are Gülera. One su malog formata, a prikazuju prohujalu prošlost. Usput rečeno, u romanu *Novi život* koji ovdje nisam analizirala kako nam ne bi dodatno komplicirala stvari, govori se o Odboru za očuvanje prošlosti, koji je prava sekta. Pamukov *Istanbul* oživljava prohujalu prošlost, prošlost grada i, konačno oblikovanu u žaljenje, prošlost smrti slikara-stvaratelja.

---

<sup>111</sup> Autoričin prijevod ulomka u originalu, ovdje prijevod Ekrema Čauševića, Vuković&Runjić, Zagreb 2006., op.prev.

<sup>112</sup> Jean-Bernard Vray, „Fotografija i „duhovi prošlosti“ u suvremenoj narativnoj književnosti“, *Prisutnost prošlosti u suvremenoj francuskom romanu*, mentor Gianfranco Rubino, Rim, Bulzoni, 2007., str. 193.-216., op.a.



## Zaključci

Zemlja u krizi, njezin pisac; Zapad naspram Istoka, u romanima *Snijeg* i *Zovem se Crvena* i *Bijeli zamak*.

*Istanbul*. Kriza stvaratelja koji sa slikarstva prelazi na pisanje; kriza u bilježenju prošlosti grada, kroz izbor fotografija. Romani slijede jedan drugoga i dotiču se različitim pristupima ovim temama. Ipak, suptilne crvene niti sačinjavaju mrežu prikrivenih referenci, kao na primjer u romanima *Zovem se Crvena*, *Snijeg* i *Istanbul*, potpuno različitim djelima koje povezuje tema ljubavi koju je nemoguće ponovno oživjeti (Orhanovi su roditelji rastavljeni). U svakom od tri djela nailazimo na ono što u romanu *Istanbul*, u poglavlju koje mu je posvećeno, autor opisuje kao *hüzün* turske duše, tu mješavinu melankolije i nestalnih osjećaja, koje on prenosi, u romanu *Snijeg*, u društvenu i političku sadašnjost: sveznajući pripovjedač, prijatelj glavnog junaka u ovoj knjizi zove se Orhan.

Da završim svoje izlaganje, voljela bih riječ dati samom autoru citirajući ovdje Govor iz Stockholma, 7. prosinca 2006.<sup>113</sup> Prema Orhanu Pamuku, njegovo su spisateljsko djelovanje uvijek vodila dva osjećaja zabrinutosti: osjećaj provincijalnosti i briga o autentičnosti.

„Jedna druga zebnja povezana s manjkavim životom bila je, naravno, činjenica da sam predobro znao da živim u zemlji koja niti pokazuje zanimanje niti daje nadu umjetnicima, bilo da se radi o slikanju ili o književnosti. [...] temeljni osjećaj koji sam u ono vrijeme nosio kako [...] U središtu je svijeta postojao život bogatiji i privlačniji od onoga kakvim smo mi živjeli, a ja sam zajedno s cijelim Istanbulom i cijelom Turskom bio izvan njega. Danas mislim da sam taj osjećaj dijelio s velikom većinom svijeta.“

Orhan Pamuk ustaje protiv ideje da je u Turskoj:

„...pisanje, budući da proizlazi iz naše nutrine, posao koji je potrebno raditi u tajnosti od društva, države i nacije.[...] kao što svi znamo, spaljivanje knjiga i ponižavanje pisaca vjesnici su mračnih i nerazboritih vremena. Ali književnost nikada nije samo nacionalno pitanje. [...] književnost je vještina govorenja o vlastitoj priči kao da je riječ o priči drugih, i o priči drugih kao da je naša vlastita.“

Kako ga osjećaj provincijalne nemoći, kao i većinu njegovih zemljaka, intelektualaca, nagoni da se okrene prema zapadnjačkoj književnosti, Pamuk razmišlja o toj privlačnosti jer nije

---

<sup>113</sup>U originalu prijevod Gillesa Authiersa, ovdje prijevod Barbare Kerovec, objavljen u Europskom glasniku, godište XI., br.11., Zagreb 2006., op.prev.

siguran da odgovori na moguća i univerzalna pitanja nužno dolaze sa Zapada. *Snijeg i Istanbul* su knjige u kojima, kako sam Pamuk kaže, on izražava svoj osjećaj provincijalizma:

„...sasvim različite knjige zapadnoga svijeta, čija nam je različitost u isto vrijeme zadavala i bol i nadu. [...] knjige [su] bile ono čemu smo pribjegavali da uklonimo takav osjećaj kulturnog nedostatka. Nije samo čitanje bilo neka vrsta putovanja do Zapada i natrag, već i pisanje.“

I kaže kako je imao osjećaj da je središte svijeta daleko od života koji je vodio u Istanbulu. Poslije je shvatio da većina svjetskog stanovništva živi s tim mučnim osjećajem „hrvajući se u isto vrijeme s još mnogo težim strahovima, kao što su strah od utučenosti, nesigurnosti i poniženja“, i riješio se tog pritiska zadavši si kao cilj istraživanje vlastitih osjećaja isključenosti, prepuštajući medijima zadaću da prokažu manje vidljiva zla čovječanstva kao što su glad, siromaštvo, beskućništvo, itd, zato što smatra da su glavne teme koje književnost danas treba obrađivati „osjećaji beznačajnosti i bezvrijednosti, kolektivni osjećaji ranjivosti, slomljeni i povrijeđeni ponos, strahovi od podcjenjivanja, beskonačnih ponižavanja, bijesa, i s njima povezana nacionalna hvalisanja i razmetanja...“

Ti strahovi, odakle dolazi i opsjednutost slikom, proizlaze iz nacionalnih paranoja, koje se najčešće izražavaju iracionalnim govorima. Pamuk priznaje da je jako osjetljiv na to stanje duše, svaki put se zagleda „u tamu unutar sebe“. Ali zna i da narodi, države u zapadnom svijetu, s kojima se jednako dobro poistovjećuje „pretjerano oholi zbog bogatstva i otkrića renesanse, prosvjetiteljstva i moderne“ i pokazuju jednako golemu glupost.

Tako Orhan Pamuk dobro shvaća da je cilj pisca u njegovoj zemlji da nadiđe taj odnos ljubavi i mržnje sa Zapadom, kao što to čini Dostojevski, zasnivajući potpuno drukčiji svijet. Tako je središte njegovog svijeta sada grad Istanbul, suprotno onome što je osjećao u svojoj mladosti. Knjiga *Istanbul* je mjesto na kojem se taj svijet koji je sagradio u svojoj mašti čini „stvarniji od drugih“.

Što se tiče njegove želje za autentičnošću, pisac izjavljuje da su romani *Zovem se Crvena* i *Crna knjiga* dva djela koja izražavaju tu brigu:

„Pisac koji se povlači u sobu, godinama razvija svoje umijeće i nastoji stvoriti jedan svijet polazeći od vlastitih skrivenih rana, [...] ukazuje čovječanstvu duboko povjerenje.“

Konačno, kao završnu riječ donosim ovaj ulomak. Na pitanje: „Zašto pišete?“ koje mu često postavljaju, među desecima su odgovora koje romanopisac daje i ovi:

„Pišem zato što mogu podnijeti stvarnost jedino ako je mijenjam. Pišem kako bi čitav svijet znao kakvim smo životom živjeli i kakvim životom živimo ja, drugi, svi mi, mi u Istanbulu i u Turskoj. [...] Pišem da bih možda shvatio zašto se toliko ljutim na sve vas i na svakoga. [...] Pišem da se oslobodim osjećaja kako stalno postoji mjesto kamo bi trebalo otići, a ja onamo, baš kao u snovima, nikako ne mogu stići.“

## 9. Zaključak

U Hrvatskoj se, a i drugdje u svijetu, književno prevođenje smatra najizazovnijom vrstom prevodilačkog posla koje zahtijeva i najviše prevoditeljskog talenta, a prevođenje romana Orhana Pamuka pak, postavlja nove kriterije uspješnosti. Njegov je tekst proizvod intelektualca i umjetnika, duboko ukorijenjenog u jaku i posve specifičnu kulturu iz koje potiče, a koja se sama nalazi na razmeđu velikih civilizacijskih krugova, te se samim time ne predaje lako interpretaciji i prijevodu na druge, u prvom redu zapadne jezike. Čitatelj Orhana Pamuka mora biti spreman na mnoštvo referenci, zgusnut i intenzivan jezični izričaj te mnogostruke filozofske akrobacije, želi li u potpunosti uživati u književnom geniju Orhana Pamuka. Njegov prevoditelj pak, kao prvi čitatelj na nekom drugom jeziku, nema izbora. Njegova je dužnost „otključati“ Pamukov tekst i prenijeti ga što cjelovitije moguće u drugi jezik i kulturu. U tom smislu možemo reći da je on Pamukov suautor u odredišnom jeziku.

Zahvaljujući u najvećoj mjeri profesorima i studentima Katedre za turkologiju zagrebačkog Filozofskog fakulteta, hrvatska čitateljska publika danas uživa privilegiju čitanja kvalitetnih prijevoda književnih djela s turskog jezika. Osim potkovanosti u gramatici i stilistici turskoga jezika, hrvatskim prevoditeljima u prilog ide i određena geografska, ali i kulturološka bliskost s turskim društvom koja, kako smo vidjeli ranije u ovom radu, pogoduje ostvarivanju prijevoda koji nisu osiromašeni za određeni dio vokabulara ili društvene i kulturne reference, što nije slučaj s prijevodima turskih djela na neke druge europske jezike kao što je francuski. Posve je jasno da prevoditeljska aktivnost u Hrvatskoj može slijediti svjetske tokove i punopravno sudjelovati u stvaranju svjetske književne scene.

Međutim, izrađujući ovaj rad i čitajući dostupnu nam literaturu, došli smo do zaključka kako je, usprkos pojedinačnim naporima, teoretiziranje o prevođenju u Hrvatskoj još u povojima. Premda hrvatski prevoditelji u praksi stoje bok uz bok svojim francuskim, engleskim i drugim kolegama, njihov se rad i dalje uglavnom uzima „zdravo za gotovo“, što jasno ilustrira i državna politika kad je riječ o naknadi i statusu prevoditelja. Usto, prevođenje s turskog jezika i dalje se smatra „egzotičnim“ i marginalnim te je veoma malo radova, ako isključimo radove samih prevoditelja i profesora turkologije, koji su posvećeni analizi i sistematizaciji njihove tehnike i stila, te specifične problematike.

Ovim smo radom pokušali primijeniti neke od svjetskih teorija književnog prevođenja na hrvatski i francuski prijevod romana *Zovem se Crvena* i provesti poredbenu analizu kojom smo istaknuli neke razlike u izazovima koje turski tekst postavlja francuskom i hrvatskom

prevoditelju općenito, ali i prednosti koje im nude njihovi odredišni jezici kako bi Pamukov tekst unijeli u odredišnu kulturu.

Premda ovaj rad ni u kojem slučaju ne predstavlja cjelovitu analizu prijevoda ovog romana, nadamo se da smo izborom literature i konkretnih primjera ukazali na korisnost analitičkog i teorijskog pristupa prijevodu književnoga djela. Preostaje nam izraziti nadanje da će u Hrvatskoj biti još govora o književnom prijevodu, a posebno o prijevodu s turskoga jezika.

## 10. Literatura

Abadžić Navaey, Azra. *Osmanski intertekst u romanima Orhana Pamuka: doktorski rad*, mentorica Mirjana Teodosijević, Zagreb: Azra Abadžić Navaey, 2013.

Ali, Barish i Caroline Hagood. „Heteroglossic Sprees and Murderous Viewpoints in Orhan Pamuk's *My Name Is Red*“. *Texas Studies in Literature and Language*, 54/4 (2012): 505-529.

Andrews, Walter G. „Orhan Pamuk, Memories Personal and Professional“. *World Literature Today*, 80/6 (studeni-prosinac 2006): 27-29.

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Pariz: Éditions Gallimard, 1984.

Brendemoen, B.; Gratien, C., *Translating Pamuk*, Ottoman History Podcast, br. 91, 01.02.2013., <http://www.ottomanhistorypodcast.com/2012/12/orhan-pamuk-translation-museum-of-innocence.html>

Čaušević, Ekrem. *Gramatika suvremenoga turskog jezika*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1996.

Čaušević, Ekrem. „Pokradeni u prijevodu“, intervju s Igorom Lasićem, *Feral Tribune*, (24. siječnja 2007): 34-35.

Deniz, Nil. „Traduction du turc vers le français“. *Traduire en Méditerranée*, 82/2011 (2010): 2-19.

Esen, Nüket i Engin Kılıç, ur. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2008.:

- Brendemoen, Bernt. *Orhan Pamuk'un Hümanizmi*
- Çiçekoglu, Feride. *Yeni Zamanlar Nakkaşı*
- Irzık, Sibel. *Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset*
- Ims, Gunvald. *Ayılın'ın Kalemi de Yeşilse Ne Fark Eder? Kar'dan Sonra Kara Kitap'ı Okumak*
- Parla, Jale. *Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili*

Freely, Maureen. „Novel of the Week: *My Name is Red*“. *NewStatesman*, (27.08.2001): 41.

Heboyan DeVries, Esther. „Les résistances de la langue turque“. *La traduction, contact de langues et de cultures*, 2005: 45-59

Hüseyin, Sefik. „Orhan Pamuk's “Turkish Modern”: Intertextuality as Resistance to the East-West Dichotomy“. *International Journal of Radical Critique* 2/1 (2012), <http://www.radicalcritique.org/2012/12/Vol01No2Huseyin.html> (25.03.2015.)

Halman, Talat, ur. *Journal of Turkish Literature*, br. 7, (2010):

- Murthy, Nishevita i Sudha Shastri. *Miniatures and the Ottoman Empire in Orhan Pamuk's My Name is Red*. 72-86
- Gökner, Erdağ. *The Ottoman Legacy and the White Castle*. 123-139
- Gürses, Hande. *An Analysis of the Paratextual Elements in The White Castle*. 113-122.

Kerovec, Barbara i Marta Andrić. „Turcizmi u književnim prijevodima s turskoga jezika“. *Književna smotra : časopis za svjetsku književnost* br. 173/3 (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2014): 163-174.

Kılıç, Engin, ur. *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2000:

- Kuyaş, Nilüfer. *Seks, Yalanlar ve Minyatür*
- Ökten, Nazlı. *Kırmızı'nın İştahı*
- Rifat, Mehmet. *Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor*
- Tarım Ertuğ, Zeynep. *Benim Adım Kırmızı'nın Düşündürdükleri*
- Uysal, Zeynep. *Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı'da Resim Algılanışı*

Kotan, Yusuf i Turhan Kaya. „Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanında Renk Metaforu“. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, br. 14/2 (Erzurum, 2010): 83-103.

Ladmiral, Jean-René. *Sourcier ou cibliste*. Pariz: Société d'édition Les Belles Lettres, 2014.

Le Calvé Ivičević, Evaine. *Lectures en traductologie*. Sveučilište u Zadru, Filozofski fakultet, 2013.

Meschonnic, Henri. „Prevoditi književnost“. Na hrvatski prevela Brankica Radić. *Tema, časopis za knjigu*, 1/5-6 (Zagreb: Centar za knjigu, 2004): 94-99.

Mouhidine, Timour. „La littérature turque en français : un mariage de raison“. *Bureau International de l'Édition Française* (ožujak 2010), <http://www.bief.org/Publication-3116-Article/La-litterature-turque-en-francais-un-mariage-de-raison.html> (13. travnja 2015.)

Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Pariz: Éditions Gallimard, 1963.

Oseki-Dépré, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Pariz: Armand Colin, 1999.

Pamuk, Orhan:

- *Benim Adım Kırmızı*. Istanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- *Mon nom est Rogue*. Na francuski preveo Gilles Authier. Pariz: Éditions Gallimard, 2001.
- *Zovem se Crvena*. Na hrvatski preveli Ekrem Čaušević i Marta Andrić. Zagreb: Vuković&Runjić, 2004.
- *Saf ve düşünceli romancı*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Parpală, E.; Afana, R., *Orhan Pamuk and the East-West Dichotomy*, str. 42-55 u: *Interlitteraria*, br. 18/1, University of Tartu Press, 2013.

Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Pariz: Bayard, 2004.

Stone, Leonard. „Minarets and Plastic Bags: The Social and Global Relations of Orhan Pamuk“. *Turkish Studies*, br. 2 (lipanj 2006): 191-201.

Türkkan, Sevinç. „Orhan Pamuk“'s Kara Kitap: (British) Reception vs. (American) Translation“. *Making Connections: Interdisciplinary Approaches to Cultural Diversity*, br. 11/2 (2010): 39-58.

University of California Television (UCTV): *Conversations with History: Finding an Authentic Voice*. <https://www.youtube.com/watch?v=DkNHdin3An4> (06.05.2015).

Updike, John. „Murder in Miniature“, *The New Yorker* (03.09.2001.), <http://www.newyorker.com/magazine/2001/09/03/murder-in-miniature> (10.05.2015.).

Ušumović, Neven i Ekrem Čaušević. „Translating from Turkish in Croatia, 1990-2010“. *Translating in the Mediterranean* 82/2011 (studeni 2010): 2-19.

Ušumović, Neven i Ekrem Čaušević. „Turska književnost u hrvatskim prijevodima (1990-2013)“. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 173/3 (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2014): 153-162

Vinay, J. P. i J. Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Pariz: Didier, 1972.

## Rječnici:

Hrvatski jezični portal <http://hjp.srce.hr/>

Rey-Debove, Josette i Alain Rey, ur. *Le Nouveau Petit Robert*. (Pariz: Dictionnaires Le Robert, 2007)

Putanec, Vesna. *Francusko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga, 1995.

Tureng, the multilingual dictionary <http://tureng.com/>

WordReference.com <http://www.wordreference.com/>